

# A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO

A propósito do Parque Natural do Rio Seco

Patrícia Martins da Palma

(Licenciada)

Dissertação/Projeto para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura  
(Mestrado Integrado em Arquitetura)

Equipa de Orientação:

Professor Doutor Arquiteto Nuno Miguel Feio Ribeiro Mateus

Professora Doutora Maria João Pereira Neto

Elementos do Júri:

Presidente: Professor Doutor Arquiteto Carlos H. Ferreira

Vogal: Professor Doutor Arquiteto Francisco Santos Agostinho

Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Lisboa, Abril de 2018





# A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO

A propósito do Parque Natural do Rio Seco



## RESUMO

### TÍTULO

A Concretização Cenográfica no Vazio  
*A propósito do Parque Natural do Rio Seco*

### AUTORA

Patrícia Martins da Palma

### EQUIPA DE ORIENTAÇÃO

Professor Doutor Arquiteto Nuno  
Miguel Feio Ribeiro Mateus  
Professora Doutora Maria João Pereira  
Neto

Mestrado Integrado em Arquitetura,  
FAUL

Lisboa, Janeiro de 2018

Observando a cidade de Lisboa torna-se evidente a singular morfologia que a define. Fortemente marcada pela sua estrutura natural, desenvolve-se sobre acentuados declives que se estendem até ao Rio Tejo, proporcionando-lhe constante valor cénico.

Distingue-se, nos vales drenantes, a possibilidade de dar continuidade à Estrutura Verde da urbe, sobressaindo aqui a linha de água que outrora serpeou os vales do Rio Seco. Tal afluente permanece no imaginário do lugar, ainda que se encontre atualmente encanado e subterrado sobre múltiplas camadas asfálticas. Paralelamente, tomam-se os mantos rochosos que envolvem o vale como elemento identitário do lugar, destacando o vale no conjunto da cidade.

Maturando tais premissas projeta-se um Parque Natural, que visa a renaturalização dos vales, estabelecendo ligação entre o Parque Florestal de Monsanto e o Estuário do Rio Tejo e incorporando, deste modo, o corredor verde pensado pelo arquiteto Gonçalo Ribeiro Telles.

Surge ainda a oportunidade de explorar o, inigualável, valor cenográfico presente no afloramento rochoso, incentivando a compreensão do exercício das artes cénicas ao longo da sua evolução. Deste modo, projeta-se no interior do Geomonumento, procurando o potencial cenográfico enraizado na sua tectónica. A proposta consiste na construção de vazios cénicos que acolhem a expressão humana contida nas artes performativas.

Assim, e impulsionado pela estrutura do Parque, projeta-se a criação de momentos cénicos de permanência, que visam consolidar o tecido urbano fragmentado que o envolve mantendo um diálogo permanente entre o Parque e a Cidade.

(236 palavras)

Palavras-Chave: Parque Natural | Artes Cénicas | Geomonumento | Arquitetura Escavada | Vazio



## ABSTRACT

### TITLE

The Scenic materialization within the void  
*Regarding Rio Seco Natural Park*

### AUTHOR

Patrícia Martins da Palma

### ADVISING TEAM

PhD Architect Nuno Miguel Feio Ribeiro Mateus

PhD Architect Maria João Pereira Neto

Integrated Master in Architecture

FAUL

Lisbon, January 2018

Observing the city of Lisbon, the distinct morphology that defines the city becomes obvious. Strongly marked by its natural structure, it unfolds over steep slopes that reach all the way to the Tejo River, conferring a constant scenographic value to the landscape.

In the draining valleys, there is a very present and palpable possibility of giving continuity to the Green Structure of Lisbon, with emphasis on the waterway that meanders through the valleys of the Rio Seco. This affluent, still remains in the imaginary of this place, even if channeled and buried under multiple layers of asphalt. In a parallel manner, the geologic substract become alive and attribute identity and singularity to this place, gracefully highlight the valley in the whole of the city.

Maturing such premises, a project of a Natural Park is created to re-naturalize the valleys, establishing a connection between the Parque Florestal de Monsanto and the Rio Tejo Estuary, incorporating in this way, the green corridor projected by the architect Ribeiro Telles, as well as the opportunity to explore the unequalled scenic value that is found in the present outcrop, incentivizing the comprehension of the exercise of scenic arts along its path. It is projected in this way within the Geomonument, looking for the scenic potential embedded in its tectonic nature. The proposal consists in the construction of empty scenic spaces that embrace the human expression contained in the performing arts.

Finally, and driven by the Park's structure, the creation of permanent scenic moments is projected, that aim to consolidate the fragmented urban tissue that involves the Park, maintaining a permanent dialogue between the Park and the City.

(272 words)

Keywords: Natural Park | Performing Arts | Geomonument | Excavated Architecture | Void



## AGRADECIMENTOS

Aos que me acompanharam ao longo destes anos e deste processo final, expresso o meu sincero agradecimento. Reconheço em especial aqueles que me ajudaram nesta finalização.

À minha Equipa de Orientação,  
Professor Nuno Mateus, pela disponibilidade e o impulso em abordar a arquitetura sob novas perspetivas.  
Professora Maria João Pereira Neto, pelo constante incentivo, pelas conversas, as referências e as meticolosas revisões.

Aos Amigos e Colegas,  
em especial ao André, ao Dinis, ao Professor Erzini, à Fabiana, ao Gabriel, à Inês, ao João, à Maria, à Newa e à Rita, pelo seu incansável apoio, pela amizade, sem os quais não teria sido possível alcançar este culminar.

À minha Família,  
os meus Pais, Hortênsia e Martinho, pelo incondicional apoio, pela compreensão, pela aceitação, pelos ensinamentos e por encorajarem a constante busca da realização pessoal.  
Ao meu Irmão, Tiago, pelo constante incentivo à descoberta, por fomentar em mim o espírito crítico, pelo inigualável apoio e, a par com os meus pais, encorajar a busca pela realização pessoal.

A minha sentida gratidão.





# ÍNDICE

RESUMO E PALAVRAS-CHAVE	V
ABSTRACT E KEYWORDS	VII
AGRADECIMENTOS	IX

INTRODUÇÃO	1
------------	---

## PARTE 1

CAPÍTULO 1	ARTES CÉNICAS	11
1.1.	A Origem das Artes Cénicas   Do Ritual à Idade Média	14
1.1.1.	O Ato Ritual   O Teatro Grego	15
1.1.2.	A Arquitetura Grega   <i>Theatrum</i>	18
1.1.3.	A Estrutura Romana   Uma Europa Medieval	21
1.2.	Os Grandes Arquétipos do Teatro	24
1.2.1.	O Paradigma Renascentista   A Era Barroca	25
1.2.2.	Do <i>Intermezzi</i> à Ópera   A Conquista da Europa	26
1.2.3.	A Arquitetura   O Modelo Italiano	29
1.2.4.	A Conjuntura Inglesa   O Período Isabelino	34
1.2.5.	O Teatro Público e Teatro Privado   O Imaginário Inglês	34
1.2.6.	<i>Siglo de Oro</i>   A Herança Espanhola	37
1.2.7.	<i>Corrales</i>   Palcos e Cenários	37
1.3.	As Artes Cénicas em Território Português	39
1.3.1.	A Ascensão de Portugal   O Domínio de Castela	40
1.3.2.	O Gosto pela Ópera   Teatros Lisboetas	41
1.3.3.	Belém e Ajuda   Centro de Cultura	45
1.3.4.	Casa de Ópera da Real Quinta de Belém   CCB	47
1.4.	Tipologias Teatrais   O Espaço Teatral e o Espaço Cénico	50

PARTE 2

<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>À ESCALA DA CIDADE</b>	<b>57</b>
2.1.	<b>Estrutura Verde de Lisboa</b>	<b>59</b>
2.1.1.	O Primeiro Parque   O Passeio Público	60
2.1.2.	O Período Romântico   A Mediática Avenida da Liberdade	63
2.1.3.	A Modernização   O Parque Urbano e o Parque Florestal	66
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>ÁREA DE INTERVENÇÃO   ENQUADRAMENTO</b>	<b>71</b>
3.1.	<b>A Zona da Ajuda   A Evolução Pós-Terramoto</b>	<b>73</b>
3.1.1.	O Fecho do Anel Verde   O Parque Natural	75
3.1.2.	O Vale Drenante   A Ribeira	77
3.2.	<b>O Vale do Rio Seco   A Memória da Água</b>	<b>80</b>
3.2.1.	Geomonumento   'A Alegoria da Gruta'	81
3.2.2.	Rua do Cruzeiro	84

PARTE 3

<b>CAPÍTULO 4</b>	<b>ARQUITETURA ESCAVADA</b>	<b>89</b>
4.1.	Arquitetura Escavada   Passado e Presente	93
4.2.	Cruzar Duas Realidades   A Vivência Empírica	99
4.3.	Subtração da Matéria   O Imaginário do Vazio	100
4.4.	Montanha Tindaya   A Escavação do Vazio	104
4.5.	O Amago da luz   A Concretização da Matéria	106

<b>CAPÍTULO 5</b>	<b>PROPOSTA URBANA</b>	<b>115</b>
5.1.	Parque Natural   A Subtração	118
5.2.	Parque Natural   A Adição	120
5.3.	Tecido Urbano Construído   A Consolidação	122
<b>CAPÍTULO 6</b>	<b>PROPOSTA ARQUITETÓNICA</b>	<b>127</b>
6.1.	O Local   Traçado do Projeto	129
6.2.	Método   O Vazio Resultante da Escavação	131
6.3.	O Percurso   Diálogo entre Parque e Cidade	134
6.3.	O Centro de Artes Cénicas   O Programa	135
6.4.1.	A área administrativa	135
6.4.2.	Espaços de ensaio e aprendizagem	136
6.4.2.1.	Bloco Central	136
6.4.2.2.	Bloco Nascente	136
6.4.2.3.	Bloco Poente e os Vazios Análogos	137
6.4.3.	Bloco do Auditório	138
6.4.4.	O acesso vertical	141
6.4.	O Corpo Material	142
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>145</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>149</b>
	<b>ÍNDICE DE IMAGENS</b>	<b>153</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>167</b>
	Processo de Trabalho: Esquissos e Maquetes	
	Maquetes de Apresentação Final	
	Painéis de Apresentação Final	



## INTRODUÇÃO

Compreender a estrutura continua da cidade é parte do exercício que se propõe desenvolver, tendo as artes cénicas como argumento axial. Alude-se à relação ancestral entre ser humano e artes cénicas, que materializam uma das formas prediletas de expressão cultural. Dinamizada por todo o globo, desde que se verifique a existência humana, tal expressão tomou contornos próprios à imagem das sociedades que as desenvolveram, construindo caminho entre tradições, costumes, história e cultura.

Inicia-se o presente estudo ponderando sobre aqueles que são os momentos chave que contribuíram para o seu entendimento contemporâneo.

No que concerne ao exercício da arquitetura, as artes cénicas procuram desde a sua origem estabelecer forte ligação simbólica com o espaço onde tomavam lugar. Destaca-se a gruta, como primeira ‘arquitetura’ a acolher o ato de representação contido nos rituais. Na contemporaneidade, as estruturas destinadas a receber artes performativas demarcam-se no tecido urbano, materializando singular imaginário cultural. O espaço cénico foi objeto de grande interesse ao longo dos séculos, pelo que se elegem casos de estudo que refletem o percurso que esta arquitetura tomou, passando pelas suas fases mais humildes bem como as mais ostentativas. Procura-se ponderar sobre estas artes milenares e a sua arquitetura, por forma a perceber o seu papel e significado nas sociedades contemporâneas.

No território nacional as artes cénicas são vistas com grande entusiasmo. Parte da sociedade lisboeta, de certas épocas, é responsável pela construção de vários edifícios destinados à representação. Tomam-se como exemplo, dois casos de estudo de escalas e épocas distintas que visam reflectir sobre a sua influência na zona em estudo.

No contexto morfológico de Lisboa, concentra-se atenção para a estratificação topográfica que molda a cidade construída. Incorporado neste tecido, sublinha-se a existência de um sistema verde vital para a sustentabilidade da cidade. Destaca-se o Corredor

Verde de Monsanto, que estabelece a ligação entre a Avenida da Liberdade e o Parque Florestal de Monsanto. Dar continuidade à estrutura natural é um dos pontos essenciais propostos, no seguimento das ideologias de Gonçalo Ribeiro Telles, que defende que o sucesso dos espaços verdes reside na introdução de em sistemas contínuos. Observando o território conclui-se que residem, nos vales do Rio Seco, condicionantes necessárias para realizar tal seguimento. Assim projeta-se o Parque Natural do Rio Seco, estabelecendo ligação entre o Parque Florestal e o Estuário do Rio Tejo.

Os limites do Parque seguem, em concordância, as imposições do lugar. Posteriormente, é definida uma área de ação a consolidar que envolve o Parque, e que se encontra no seguimento do estudo realizado, em anos anteriores, por colegas no mesmo âmbito de trabalho.

Os vales que acolhem este novo Parque Natural da Cidade eram noutros tempos percorridos por uma ribeira. Atualmente, esta acha-se longe dos olhares que perscrutam os vales, encanada e enterrada sobre entulho e asfalto. Trazer à luz do dia a ribeira é uma premissa indispensável no processo de renaturalização, auxiliando a fixação de um ecossistema silvestre bem como a sua sustentabilidade. Projetar o Parque é também definir a sua morfologia, atendendo à criação de momentos de diferente natureza, a integração de infraestruturas de mobilidade e a consolidação do tecido urbano que o rodeia. Neste último, observa-se uma descontinuidade no construído. É sobre esta fragilidade que se pretende intervir, definindo um plano urbano na área contida entre a Rua do Cruzeiro, a Rua Eduardo Bairrada e a Travessa João Alves.

No interior do vale do Rio Seco, por sua vez, sobressaem os maciços geológicos que o ladeiam, conferindo-lhe identidade singular. Por forma a salientar tal particularidade territorial, procura-se explorar o potencial arquitetónico e cenográfico do maciço, aludindo ao simbolismo cénico contido em elementos de tal natureza. Opta-se por realizar um exercício de escavação, procurando a dimensão arquitetónica do vazio e suscitando a interpretação destes espaços, que muitas vezes estão associados ao inverso da construção, segun-

do uma perspetiva diferente, estudando os vários elementos que influenciam a sua percepção. Pondera-se a sua relação com a arquitetura escavada que se transmuta através da introdução de elementos externos, como a luz, a água e o som, numa experiência sensorial per si.

A metodologia, faseada, valorizou a vinculação entre a componente projetual e escrita, procurando dialogo continuo. O trabalho de investigação avançou em cinco frentes que se articulam naquele que é o resultado final. O estudo do lugar foi o primeiro a estabelecer-se, baseando-se numa investigação histórica, cartográfica e in situ auxiliada, paralelamente, por desenhos e maquetas. Esta estratificação visou perceber a génese do local.

A etapa seguinte partiu da observação da estrutura natural de Lisboa, tendo em vista salientar o seu sistema verde. Uma vez mais, a pesquisa visou englobar o estudo histórico e cartográfico do tema.

A terceira fase prende-se com o entendimento das artes cénicas e da arquitetura que as acompanha. Para tal procedeu-se a ao estudo histórico, quer internacional quer nacional, por forma a obter um espectro que incorpora um entendimento global acerca do tema.

A última fase de pesquisa incidiu sobre o exercício da arquitetura escavada e os elementos que lhe são intrínsecos, dos quais se destaca a experiência empírica, o vazio como ponto de partida da escavação e a luz enquanto elemento determinante. Este estudo teve natureza teórica e física, através de modelos produzidos.

Reunidos numa transversalidade de saberes, os conceitos estudados transitam para a proposta final que foi concebida através do tradicional método de esboços e maquetas. Numa fase posterior, introduz-se a utilização de programas informáticos. Refira-se ainda, que os parâmetros relacionados com a matéria e detalhe foram equacionados simultaneamente durante todo o processo.

Assim, organizou-se o documento escrito repartindo-o em quatro fases, estas, visã estabelecer uma apresentação escalar dos vários momentos do estudo realizado, bem como da proposta final.

A primeira parte, 'ARTES CÉNICAS', foca-se no estudo das artes cénicas, ponderando o tema num âmbito, inicialmente, global e conclui, explorado o panorama nacional, atendendo sobretudo à cidade de Lisboa.

Segue-se a segunda parte, esta divide-se por dois temas. Por um lado, analisa-se a estrutura verde de Lisboa, no capítulo 'À ESCALA DA CIDADE'. E prossegue-se depois, para o capítulo 'ÁREA DE INTERVENÇÃO | ENQUADRAMENTO', onde se atenta à zona do Rio Seco, partindo do geral para o particular.

A terceira parte, onde toma lugar o capítulo 'ARQUITETURA ESCAVADA', visa recolher um conjunto de saberes sobre tal forma de arquitetar, meditando sobre várias temáticas.

A quarta e última parte anuncia a proposta projetada, por consequente divide-se esta parte em dois capítulos, o primeiro, 'PROPOSTA URBANA', prende-se com a explicação do plano urbano projetado. A segunda parte, 'PROPOSTA ARQUITETÓNICA' conclui esclarecendo o objeto arquitetónico.

--

Em suma, propõem-se vincular a zona do Rio Seco à estrutura verde de Lisboa, através do Parque Natural, e à cidade por meio da consolidação do tecido urbano. O projeto, Centro de Artes Cénicas, encontra-se como objeto arquitetónico moderador e articulador da esfera natural e da esfera urbana.







# PARTE 1



CAPÍTULO 1

# ARTES CÉNICAS



*"Elementos performativos (drama e teatralidade incluídos) estão presentes em todas as sociedades, independentemente de quão complexas ou rudimentares estas possam ser." <sup>1</sup>*

(página anterior)

**11.** *Vollmond*, bailado coreografado por Pina Bausch, 2008.

---

<sup>1</sup> BROCKETT, Oscar G, *"History of the theatre"*, 1995, p.1. (tradução livre da autora)





## 1. ARTES CÉNICAS

As artes cénicas consistem num conjunto de artes que pressupõem a ação de representar através do corpo ou da voz, perante uma audiência. Entre estas destacam-se o teatro, a dança, a música, a ópera, a comédia e o circo.

O presente trabalho propõe explorar a área de intervenção visando a inclusão das Artes Cénicas como programa central. Tal proposta segue paralela a vontades expressas no documento LX Europa 2020, conjunto de projetos propostos pela Câmara Municipal de Lisboa em parceria com a União Europeia, que visam elevar a qualidade de vida na cidade de Lisboa.

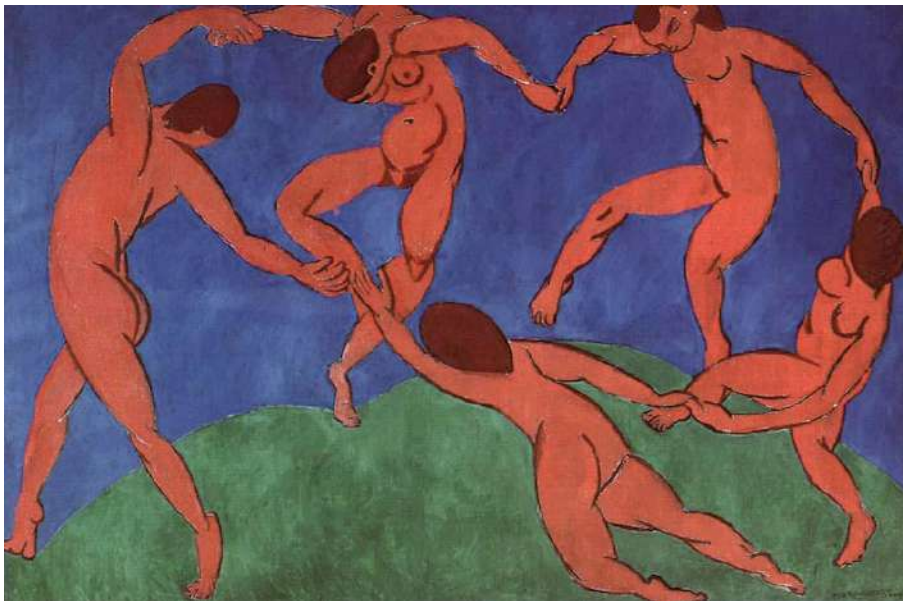
No âmbito da cultura, este documento, propõe desenvolver um conjunto de equipamentos que se centralizem na cultura, arte e criatividade. Incentiva ainda, a interligação das associações locais com estes equipamentos. Inserindo-se na iniciativa “Cultura para Todos”, que visa precisamente a inclusão das artes criativas e cénicas, música, dança, canto, teatro e literatura, junto das comunidades. Em coesão com esta linha de pensamento defende-se que *“A cultura e a criatividade são dimensões fundamentais da vida humana. É através do património e das produções culturais que o ser humano realiza o pleno potencial do seu desenvolvimento (...)”*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> LX Europa 2020, p16.

## 1.1. A ORIGEM DAS ARTES CÉNICAS | DO RITUAL À IDADE MÉDIA

Para melhor compreensão do tema torna-se pertinente refletir sobre a sua evolução histórica. Entender a disciplina das artes cénicas e a forma como se desenvolveu, requer considerar os contextos da sociedade às respetivas épocas. Quadros políticos, religiosos e económicos, são alguns aspetos que, não só influenciaram, mas ainda influenciam as artes performativas. Os textos dramatúrgicos, assim como tantas outras artes, espelham as filosofias e os grandes acontecimentos das eras. Esta arte que, sempre teve a capacidade de alcançar as massas, deteve ao longo da história, o importante papel na estruturação da população. Unificar mentalidades e crenças através das artes cénicas foi 'arma' usada por aqueles que, não só procuravam poder, mas visavam mantê-lo.



**i2.** Atos rituais, *A Dança*, Matisse, 1910.

As artes cénicas enquanto unidade resulta da convergência de várias disciplinas. Propõe-se aludir ao seu amadurecimento e ponderar a prática de arquitetura, enquanto exercício contíguo ao ato da representação. A fase que se segue, debruça-se sobre os primórdios das artes cénicas e estende-se até à Era Medieval, passando pelo Período Clássico da Grécia Antiga e do Império Romano do Ocidente. O estudo deste primeiro intervalo de tempo procura, sobretudo, assimilar a forma como cada cultura acolheu as artes cénicas e as adaptou aos gostos da sua sociedade vigente.

### 1.1.1. O ATO RITUAL | O TEATRO GREGO

Toma-se como linha de prelúdio a origem das artes cénicas. Em certa medida esta origem baseia-se na especulação, já que existem poucos indícios tangíveis. A teoria mais concreta, assentando em estudos antropológicos do final do séc. XIX e início do séc. XX, defende que os atos rituais e os mitos são a sua génese.<sup>2</sup>

O milagre de aproximação do Homem aos Deuses constituía prática<sup>3</sup> comum na maioria das religiões, cultos ou sociedades. Estudos apontam para que os primeiros pronúncios de rituais datem de há 30 000 anos, na Idade do Gelo. Tais rituais começaram por ser executados em cavernas<sup>4</sup>. Estes vazios geológicos foram a primeira forma de apropriação que o Homem fez e, se no início serviam somente necessidades de abrigo, passaram gradualmente a simbolizar



**i3.** Atos rituais, *O Jovem Baco*, Imagem de William-Alexandre Bouguereau 1884.

algo mais, permanecendo durante gerações, fortemente associados ao sagrado.

Na presente sociedade do século XXI, estas formações rochosas ainda suscitam grande fascínio, sendo que a analogia ao místico ainda se manifesta e o pasmo face à possível dimensão destes corpos monolíticos é evocado, até no coração da cidade.

<sup>2</sup> BROCKETT, 1995, p.1.

<sup>3</sup> Estas práticas faziam-se dotar geralmente de danças, música, canto e sacrifícios.

<sup>4</sup> Uma das validações de tal teoria encontra-se nas várias pinturas rupestres presentes nestes espaços.

A vastidão de casos de rituais encontrados resulta na possibilidade de analisar diversas evoluções. Estas dão-se em tempos e locais geograficamente diferentes com nuances distintas, que culminam num resultado também ele particular. Contudo, não é de todo incorreto intitular estas evoluções, de “artes cénicas”. Uma vez que, segundo Brockett, as artes performativas servem-se da interação dos seguintes elementos: tempo, local, participantes (intérprete e espectador), cenário, vestuário (traje, máscara e maquilhagem), som (discurso e música), movimento (gestos, pantomima e dança), função e propósito, elementos que, em suma, se verificam nos mais variados registos evolutivos dos rituais nas artes cénicas.<sup>5</sup>



**i4.** Cenário perspético de Giacomo Torelli, ilustração de François Chauveau, 1651.

(em baixo)

**i5 e i6.** Medeia, ao anunciar o propósito de matar os filhos e Maria Callas em



Uma vez que se considerou tratar do caso mais relevante para o presente trabalho, será tomada em conta a evolução ocorrida na cultura ocidental, nomeadamente dentro dos limites geográficos da Europa. O berço desta evolução pode ser considerado a Grécia Antiga e as suas cerimónias festivas de Dionísio.<sup>6</sup>

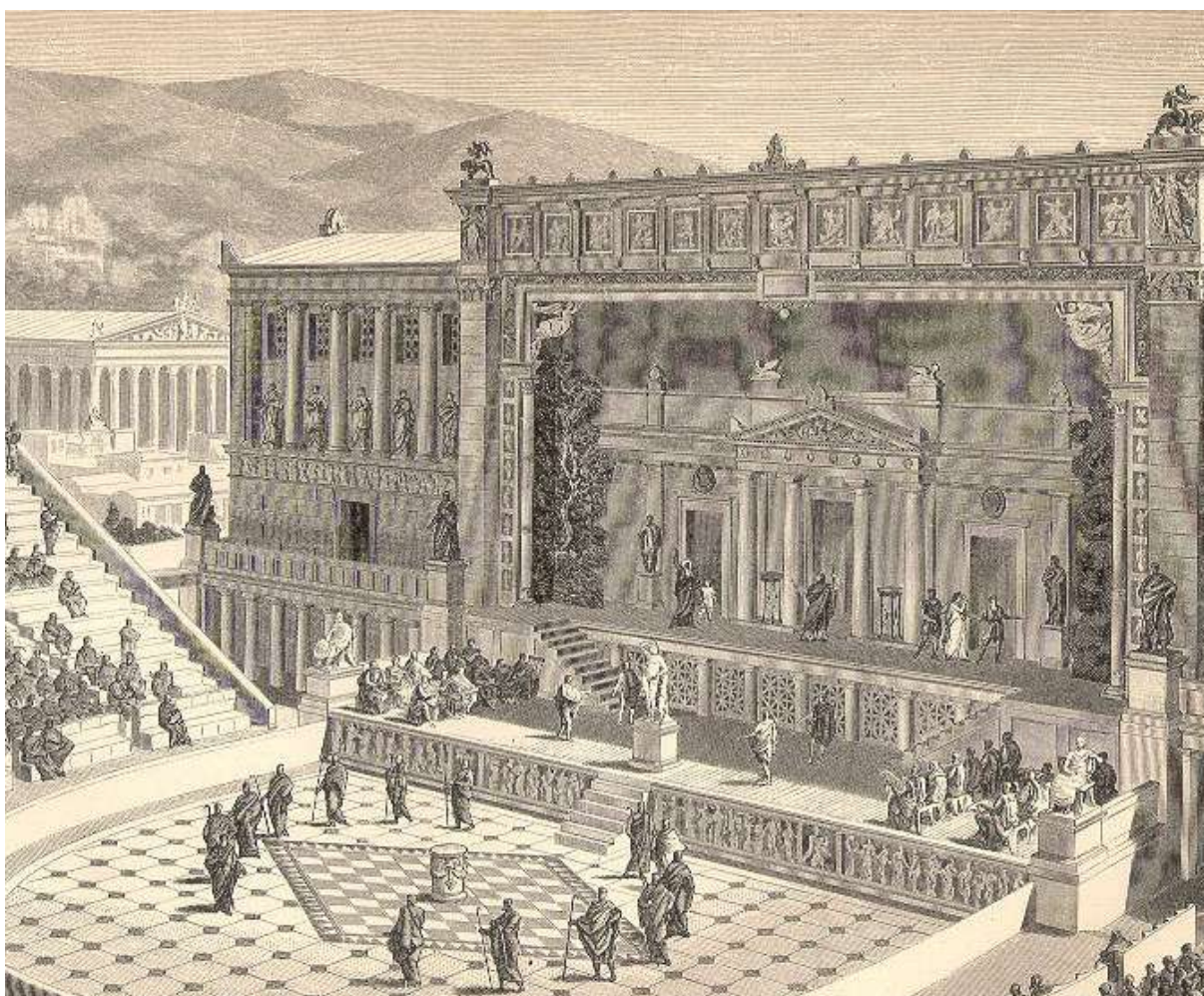
<sup>5</sup> Tais artes, na sua definição contemporânea, englobam as variantes: teatro, dança, ópera, circo e a comédia. Apesar de poderem atuar em campos distintos, na sua origem eram quase inseparáveis. A grande maioria convergia no chamado teatro.

<sup>6</sup> Deus da fertilidade e do vinho.



Estas cerimónias começaram por ser constituídas, à imagem dos rituais, por cânticos, danças e sacrifícios. Tais celebrações, provavelmente oriundas da Mesopotâmia, são importadas para a cultura grega, que as desenvolveu sobretudo em dois géneros: a tragédia e a comédia.<sup>7</sup> Os rituais evoluíram desta forma tornando-se cada vez mais organizados e planeados, a tal ponto que a encenação passou a ser mais importante que o próprio rito.

A sua aceitação foi tal, que não tardou muito a tornarem-se um dos epicentros desta cultura, sendo que as encenações podiam durar dias. Esta arte era vista, entre outras formas, como modo de controlar a população sob um aspeto político, moral e religioso.



**i7.** Representação de como seria o Teatro de Dionísio, Atenas, Grécia.

<sup>7</sup> A tragédia foi a primeira arte dramática a ser reconhecida, no ano 534 a. C., só depois a comédia, em 486 a. C.

### 1.1.2. A ARQUITETURA GREGA | *THEATRUM*

As primeiras encenações praticadas eram realizadas em locais de identidade sagrada – os templos – excecionalmente na *ágora*. Mais tarde foram erguidos edifícios próprios tendo em vista acolher esta arte: o *theatrum* (teatro). Os gregos construíram tais estruturas a céu aberto, tirando partido das colinas e encostas, permitindo assim aperfeiçoar a acústica. Inicialmente, os materiais utilizados eram de cariz temporário, pelo que a pedra era reservada aos edifícios religiosos e da alta sociedade. O campo da arquitetura monumental não acolhia os edifícios para entretenimento das massas. Assim, *"Na primeira parte do período clássico a arquitetura teatral permanece puramente utilitária e, em muitas cidades, temporária."*<sup>8</sup>

Foram erguidos teatros por necessidade, assim como eram erguidos mercados. Todavia, este facto muda no século IV, com a edificação dos teatros em pedra, entrando assim para o restrito grupo de arquitetura monumental.

Um dos teatros mais prestigiados era o de Dionísio<sup>9</sup>. Numa primeira fase era preparada a terra batida, onde a única característica a salientar era a *orchestra*. Uma circunferência com aproximadamente 20 metros de diâmetro, que ficou inalterada quase até à era cristã. No centro encontrava-se um altar e, posteriormente, foi acrescentada a cena (*skene*). Um edifício, presumivelmente em madeira, que auxiliava os atores como sala de vestir. Este edifício era temporário, a cada festival erguia-se um novo, até que mais tarde foi integrado na encenação.

Mais tarde foram feitos sulcos, orientados para o auditório, de forma a suportar o peso dos elementos em madeira que sustentavam o edifício da cena. Por esta altura foi acrescentado um terraço em pedra, adjacente à cena. A sua presumível função seria incorporar os mecanismos teatrais, bem como as plataformas de entrada.<sup>10</sup>

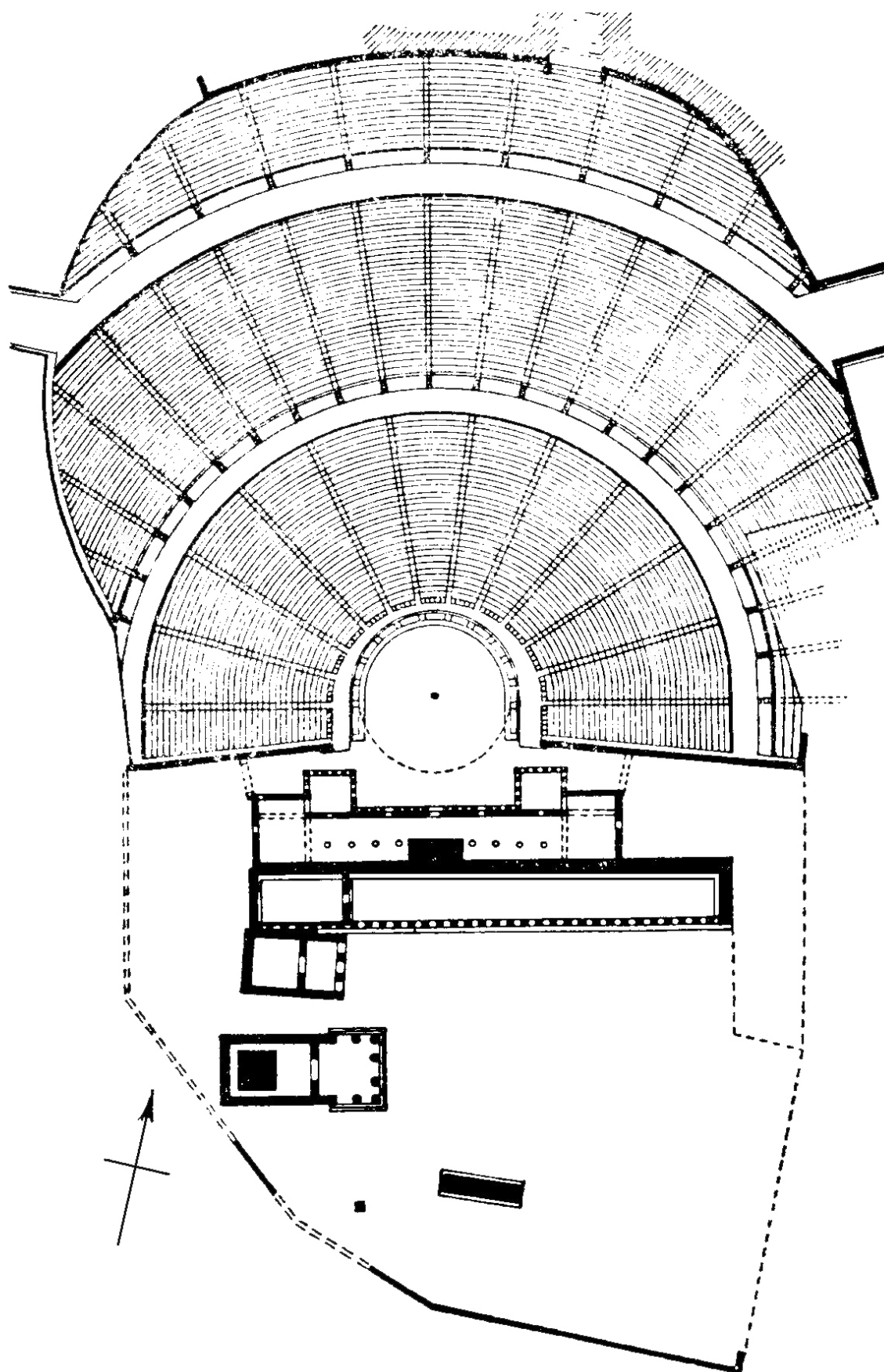
<sup>8</sup> MORRETTI, Jean Charle, *'The Evolution of Theatre Architecture Outside Athens in the Fourth Century'*, p.36. (tradução livre da autora).

<sup>9</sup> Localizado na encosta sul da acrópole de Atenas. Fazia parte do Snuatário de Dionísio, construído no século V.

<sup>10</sup> Brockett, 1995, p. 32.

**(ao lado)**

**i8.** Planta do Teatro Dionísio, Atenas, Grécia.





A audiência e o auditório também assumiam papéis relevantes, uma vez que os espectadores se colocavam sobre a colina e o seu campo visual compreendia não só a cena e a *orchestra*, mas também o que para lá destas se achava. No caso do Teatro Dionísio, uma paisagem que se estendia até à linha de mar. Assim, o palco transpunha-se para um mundo maior. No começo os espectadores assistiam de pé, foram depois construídos terraços, estes criavam a cávea, na colina, onde bancos em madeira foram colocados. Posteriormente, num processo gradual, tais elementos seriam trocados por bancos em pedra. Finalmente, em 330 a.C. o Teatro Dionísio encontrava-se totalmente construído em pedra, cena, *orchestra* e cávea.<sup>11</sup> Já anteriormente referidos, cena, *orchestra* e cávea (auditório) são as três partes em cujo teatro grego clássico se divide.

Contudo, pela altura do século I, grande generalidade dos teatros gregos foram remodelados segundo os padrões romanos.

**i9.** Campo visual para lá do cenário, Teatro de Delfos, Grécia.

<sup>11</sup> No seu apogeu tinha capacidade para 14 000 a 17 000 espectadores. Salienta-se que, na altura, Atenas tinha entre 150 000 a 200 000 habitantes.



## 1.1.3. A ESTRUTURA ROMANA | UMA EUROPA MEDIEVAL

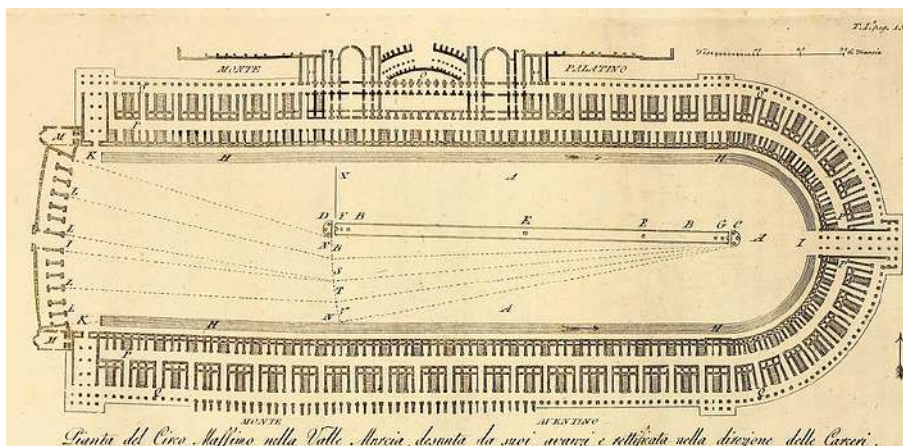
As artes cénicas refletem, não só, o desejo de espetáculo, mas também os conteúdos da sua contemporaneidade. Os romanos privilegiaram o circo, a pantomima, os combates de gladiadores e as exposições de danças aquáticas. O teatro enquanto edifício acompanhou estas mudanças. Tome-se como exemplo a mudança da *orchestra* para a *colymbetra* (piscina), e a *conistra* (arena).

As estruturas erguidas pelos romanos destacavam-se pela sua ostentação e pormenorização. Dotaram os teatros de galerias e corredores localizados debaixo da plateia, permitindo a fluidez do tráfego. Uniram, através de pórtico acima da plateia, a cena e a cova numa só peça arquitetónica, limitando o campo de visão do público ao interior do teatro.

Os palcos (*pulpitum*) passaram a ser cobertos, técnica que melhora a acústica. A fachada da cena era ricamente decorada por colunas, pórticos, nichos e estátuas. Na plateia foram introduzidos elementos para o conforto do público. Tanto através de sistemas onde ar passava por fluxos de água e arrefecia a envolvente, como também a aplicação de coloridos toldos para sombrear a área.

Para além dos teatros foram arquitetados outros edifícios direcionados para os ecléticos gostos romanos para entretenimento. É disso exemplo o *Circus Maximus*, estádio para práticas circenses como corridas de cavalos e carruagens, luta livre, entre outras. Também o atual Coliseu, na época Anfiteatro *Flavian*, se insere no novo tipo de arquitetura para entretenimento.

**110.** Planta do *Circus Maximus*, Roma, Itália, imagem de Ridolfino Venuti.



Este último continha elevadores capazes de introduzir animais diretamente na arena. Foram tempos áureos para o entretenimento e a sua arquitetura. Realidade que se transforma às portas da Europa Medieval.



Num sucinto enquadramento, a Europa atravessou períodos de guerras, escassez alimentar e doenças, o que resultou no despovoamento demográfico. A Europa Mediterrânea foi controlada pelos muçulmanos e os mares a norte pelos *vikings*. Simultaneamente a esta Europa fragmentada onde reinava o sistema feudal, cresce a tomada de poder do bispo de Roma, com ele a Igreja Romana e mais tarde o desejo de união.

As artes cénicas ressurgem, na Idade Média, agora com menos aparato. Os edifícios construídos em pedra para as artes eram raros. No seu lugar foram adotadas estruturas pequenas, passíveis de serem transportadas por companhias de teatro, que seguiam em digressão, parando onde tivessem público. Ressurgem os cultos pagãos e novos tipos de artes performativas.<sup>12</sup> Estes foram inicialmente repudiados pela Igreja. No entanto, como desejava a unificação da Europa na sua crença, apoderando-se das festividades pagãs, caminhou na direção da Europa convertida. Similarmente, a encenação foi depois reconhecida e renovada à imagem da Igreja, passando a ser sobretudo sobre textos de teor teológico.

**i11.** Anfiteatro *Flavian*, atual Coliseu de Roma, Itália.

**i12.** Ilustração do teatro medieval, imagem de David Gee.

---

<sup>12</sup> Na Europa Germânica surgiu o *scop*, uma história cantada sobre feitos de heróis germânicos.

Ainda na Idade Média, as produções tornaram-se complexas e, assim como na Grécia e em Roma, o teatro refletiu a associação entre Igreja, Estado e cidadãos.<sup>13</sup> Na reta final deste período a supremacia da igreja era questionável, sendo que outras entidades começaram a partilhar a roda do poder. As artes cénicas passaram, conseqüentemente, a extravasar os temas religiosos e a explorar o vernacular.

O espaçamento entre encenações podia estender-se entre dois a dez anos ou nem mesmo existir repetições. Assim, quando estes eventos<sup>14</sup> ocorriam, exigiam meses de preparação. Contudo o exercício arquitetónico permaneceu humilde. Quando tomavam lugar na cidade, e não existia uma estrutura romana, eram feitas construções temporárias à frente de um edifício ou espaço interior.

Paralelamente ao final da Idade Média, o Renascimento começa a ganhar forma e com ele os seus conceitos e práticas. Com a Renascença ressurgiu um antigo objeto de estudo, que fora esquecido depois do declínio do mundo clássico: o Ideal Humanitário.

Encerra-se assim um capítulo na história das artes cénicas. É possível depreender a manifestação concêntrica das múltiplas variantes da representação, inicialmente nos rituais e cerimónias e posteriormente no teatro. Destaca-se a intercalação de múltiplos períodos de ascensão e de declínio, geralmente os declínios dão-se quando ocorrem alterações no modelo regente. O que pode levar a concluir que existe alguma relutância inicial, em aceitar esta forma de expressão.

Ainda assim, ressalta-se que, neste intervalo temporal, as artes cénicas permanecem continuamente associadas a expressão identitária e única de cada sociedade. No entanto, emerge do horizonte a promessa de grandes transformações, não só para esta arte, mas em múltiplas esferas do saber e dos costumes.

---

<sup>13</sup> Brockett, 1995, p. 91.

<sup>14</sup> Os eventos tinham tal dimensão que era proibido trabalhar durante as horas da encenação, e as autoridades faziam guarda às lojas e casa, para evitar assaltos.

## 1.2. OS GRANDES ARQUÉTIPOS DO ESPAÇO CÊNICO

Desde a sua origem, a representação esteve sempre intimamente ligada à ostentação de poder. Na Europa pós-Idade Média, século XV, várias forças políticas destacaram-se, assumindo as artes cénicas como importante arma política. É no seguimento deste enquadramento que, no âmbito do teatro ocidental, evidenciam-se três grandes arquétipos. Estes difundiram-se não só geograficamente, mas também temporalmente, perdurando até aos nossos dias. São eles o Teatro à Italiana, o Teatro Isabelino e o Teatro Espanhol. Estes três arquétipos espelham a prosperidade das suas épocas face às artes cénicas, à dramatologia e à arquitetura.

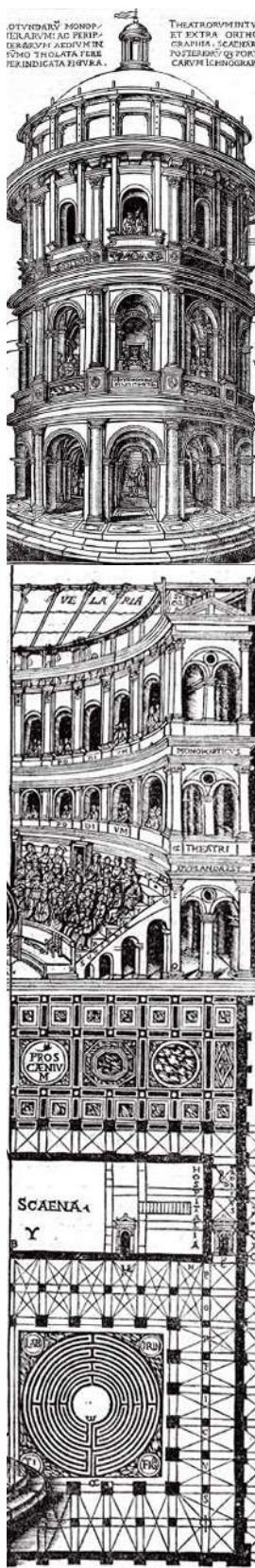
Cada um emerge de específicos cenários sociais: o Teatro Italiano advém da Renascença e do Barroco; já o Teatro Isabelino processa-se no seguimento da Idade Média; no Teatro Espanhol, por sua vez, manifestam-se traços da ocupação mourisca. Numa linha temporal quase simultânea evoluem estes arquétipos.

É também importante referir que se até à Idade Média era no teatro que convergiam as artes cénicas, após a Renascença as suas variantes destacam-se de forma isolada. Surge em Itália a ópera, arte cénica de grande popularidade. Na corte de Louis XIV, o *ballet* assume grande notoriedade. Também a música se desenvolve na sua singularidade, e o Barroco trás consigo grandes compositores.



**i13.** Representação do teatro barroco, imagem de Giovanni Paolo Panini, 1747 .





**114.** Modelo Renascentista de teatro romano, de Vitruvius's *Architectura*, 1521.

### 1.2.1. PARADIGMA RENASCENTISTA | A ERA BARROCA

Como já referido anteriormente, o Renascimento traz consigo novos conceitos. A validação da vida, não apenas como interlúdio para a vida eterna, é talvez o que se encontra mais na gênese desta nova era. Com este espírito crítico, iniciou-se período de grande expansão nas mais variadas áreas. O teatro, porém, teria de esperar até ao Barroco para se afirmar.

A partir de meados do século XVI, Itália experienciou um declínio na sua preeminência e riqueza. As rotas para o oriente viram-se obrigadas a fechar aquando das explorações portuguesas e espanholas. Do Concílio de Trento, 1545 a 1563, resultaram medidas contra as ideias protestantes, que ganhavam força na Europa, a Inquisição foi restituída e com ela uma lista de obras banidas pela Igreja Católica. Os historiadores defendem que este era o panorama geral do qual nasceu o Barroco. Na arquitetura ficou espelhada a força que a Igreja adquiriu através da monumentalidade e da suntuosa decoração. Na música foram incorporados complexos arranjos e contrastes surpreendentes. As artes, em geral tomaram linhas ostentativas de movimento, riqueza e monumentalidade.

No teatro, este novo pensamento fez-se sentir sobre a forma de um ideal neoclássico, cujo princípio fundamental era a verossimilidade ou a aparente verdade.

Esta ideia pode ser delimitada em três objetivos: realidade, moralidade e universalidade. No âmbito da realidade, a mitologia, fantasia e o sobrenatural, foram excluídos das encenações, salvo episódios bíblicos, que mesmo assim eram reduzidos o mais possível.

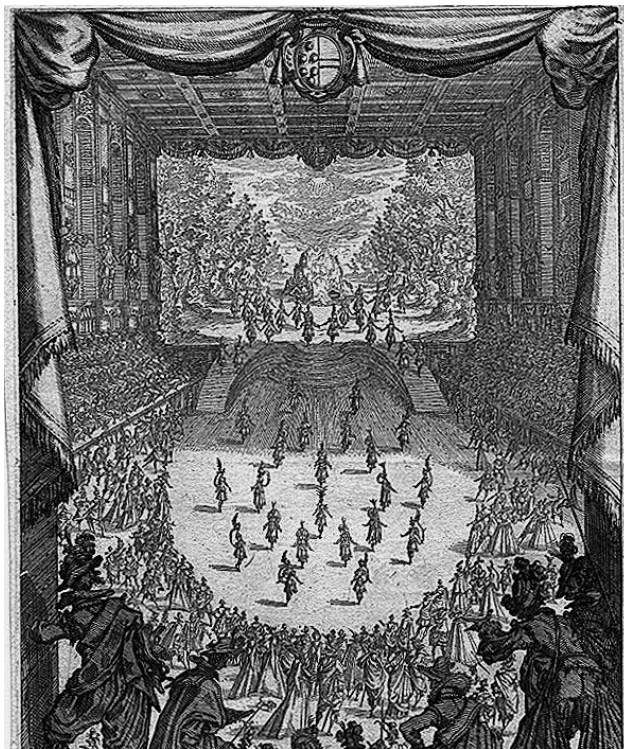
Ainda na busca pela realidade foram retiradas cenas com multidões, batalhas, violência ou morte, uma vez que a sua reprodução em palco dificilmente fazia uma correspondência fiel. A moralidade e o seu ensinamento passaram a ser obrigação do teatro pois, a encenação tinha de representar a verdade, e esta estava presente no mundo idílico de Deus.

A universalidade, por outro lado, mostrava-se mais complexa de expressar na encenação. Nesta época acreditava-se que este

conceito se encontrava presente na própria verdade, transcendente a todos os fenómenos possíveis pois, a variação dos detalhes não podia conter verdade, apenas a totalidade e a homogenia eram detentoras da universalidade. Sobre a alçada deste ideal, as encenações ficaram reduzidas à tragédia e à comédia. Sendo esta última a que obteve maior popularidade, em larga escala graças aos *intermezzi*, interlúdios em português.

### 1.2.2. DOS *INTERMEZZI* À ÓPERA | A CONQUISTA DA EUROPA

Os *intermezzi*<sup>15</sup> consistiam numa espécie de 'ato' dentro de atos. Foram primeiro registados na comédia no século XV. Na corte, o entretenimento teatral era realizado aquando de eventos especiais, casamentos, nascimentos e visitas reais. Os *intermezzi* era assim utilizados sobretudo para tecer elogios, fazendo uso do paralelismo entre feitos heróicos e mitológicos com as pessoas em questão, tornando-se rapidamente ferramenta de poder. No final do século, os *intermezzi* eram a encenação dramática mais em voga.



**115.** *A Libertação de Tyr-rhenus, intermezzi*, Jacques Callot, 1617.

<sup>15</sup> Faziam-se dotar dos seguintes recursos: cenários, luzes, trajes, efeitos especiais, música e dança, o diálogo era secundário. Estes 'atos', sujeitos ao espetáculo, incentivaram a evolução de mecanismos cénicos.

Tais momentos e características foram paulatinamente absorvidos pela ópera, que nasce no Instituto *Camerata Fiorentina*,<sup>16</sup> onde foi estudada a relação entre música e peça. Assim viu a luz do dia, a arte cénica que se viria a tornar a mais popular que Itália já vira. Por esta altura os compositores assumiram principal destaque sobre os dramaturgos. Foi em Veneza, em 1637, que se abriu portas ao primeiro edifício dedicado à ópera, tornando-a acessível às massas. Aquando da sua importação para outros países, também a cena italiana o foi.

A cena italiana foi marcada pela especial atenção à execução da representação em palco. Foram otimizadas questões técnicas como a luz, a visibilidade do público, os trajes e a abolição das máscaras que, até então, os atores utilizavam. O acompanhamento musical foi aperfeiçoado com a ópera, pelo que a música estabeleceu-se de forma ainda mais decisiva.

Também a dança, que como a música sempre estivera presente no teatro italiano, teve grande contributo para a cena e é por esta altura que as bases do *ballet* são traçadas. A cortina frontal, técnica já utilizada no teatro romano, foi elemento fundamental que veio separar definitivamente o espaço de cena e o espaço do público, com a aguardante de que também camuflava alguma da maquinaria da cena. Assim se definiu o teatro italiano.

Movidos pelo desejo de representar fielmente as práticas clássicas, os mestres da época procuraram no legado de Vitrúvio<sup>17</sup> o conhecimento sobre os auditórios, palcos e cenários. Sobre a orientação de Pomponius Laetus (1424 – 1498) foram construídos teatros à imagem de Roma, e jovens aprendizes de toda a parte partiram para Itália de modo a obterem este conhecimento e, consequentemente, difundiram-no por toda a Europa.

Umas das maiores heranças da Renascença foi a perspetiva fortemente presente no teatro, nas transformações realizadas no palco e no cenário. Nos dias de hoje é difícil reproduzir o impacto que a perspetiva gerou na Renascença. Mas na época, a ilusão que

<sup>16</sup> Um dos muitos institutos dedicados ao intelecto e à arte na Renascença.

<sup>17</sup> A redescoberta de Vitrúvio e a tradução da sua obra, *De Architectura* foram alicerces do Renascimento.

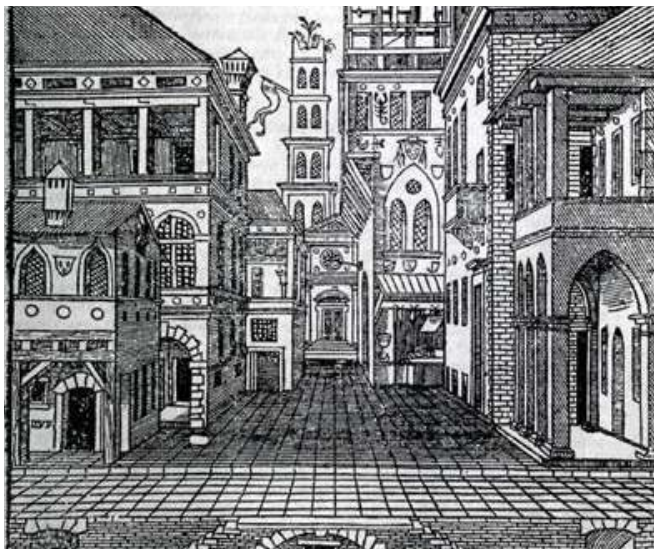
esta criava era quase como um ato de magia. Rapidamente esta ilusão encontrou o seu caminho no teatro. Sobretudo na ópera, a perspectiva do cenário e a altura do palco eram geralmente perfeitos para um lugar específico na plateia, o do regente.



**i16.** Cenário perspético de tragédia, Serlio, 1569.

Os cenários eram produzidos por pintores e arquitetos. Bernardo Buontalenti (1536 – 1608) foi um deles, com o favoritismo dos Médici tornou-se o supervisor do entretenimento da corte Médici.

A opulência dos cenários de ópera foi transmitida para todas as artes cénicas e, no final do século XVII, a cena Italiana conquistara a Europa. Em poucas palavras pode-se resumi-la segundo as principais características: visão frontal; axialidade e simetria; relação perspectiva entre público, palco e cenário e forte separação entre intérpretes e espectadores.



**i17.** Cenário perspético de tragédia, Serlio, 1569.





**i18.** Palco e Plateia do Teatro Olímpico de Vicenza, Itália.

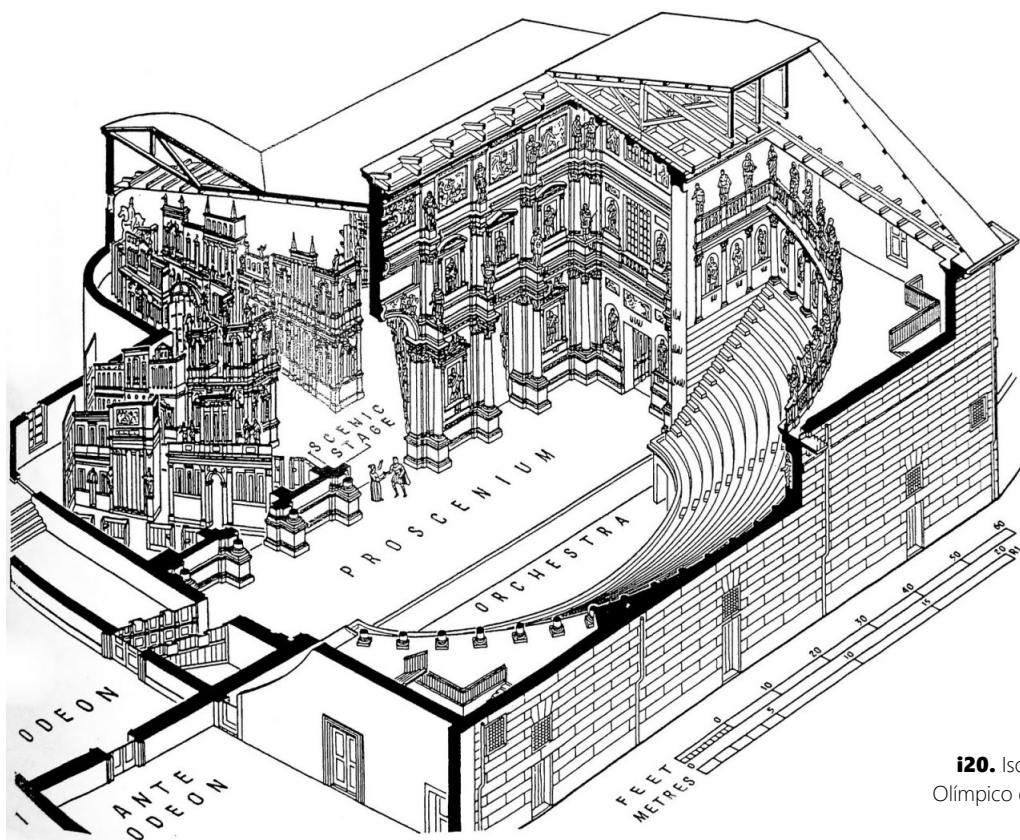
### 1.2.3. A ARQUITECTURA | O MODELO ITALIANO

O mais antigo exemplar da arquitetura teatral renascentista a resistir até aos nossos dias é o Teatro Olímpico de Vicenza. Construído entre 1580 e 1584, tinha como arquiteto principal Andrea Palladio (1518 – 1580). No Olímpico, uma plateia semielíptica circundava a pequena *orchestra*, o palco retangular terminava numa fachada decorada por colunas, nichos, relevos e estátuas. Palladio nunca chegara a ver a obra concluída.

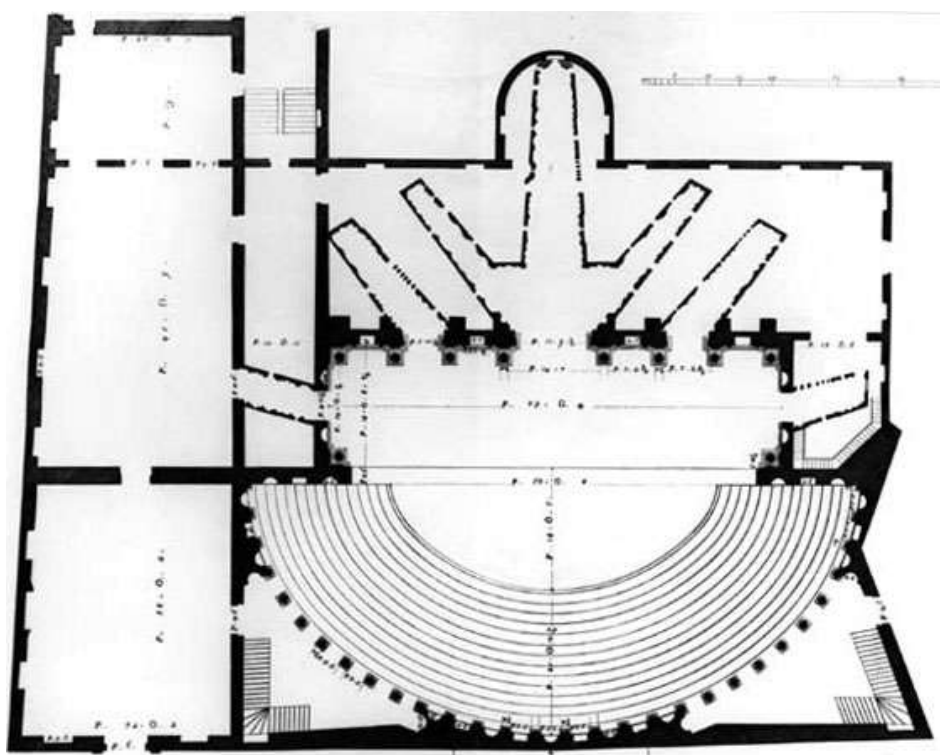


**i19.** Cenário do Teatro Olímpico de Vicenza, Itália.

Após a sua morte foi Vincenzo Scamozzi (1552 – 1616) quem liderou a conclusão do teatro, acrescentando perspectivas de ruas para lá das aberturas do palco, levando o imaginário citadino ao teatro, o palco apresentava-se como praça. No geral, a atmosfera criada era a de um pequeno teatro romano interior.



**i20.** Isometria do Teatro Olímpico de Vicenza, Itália.

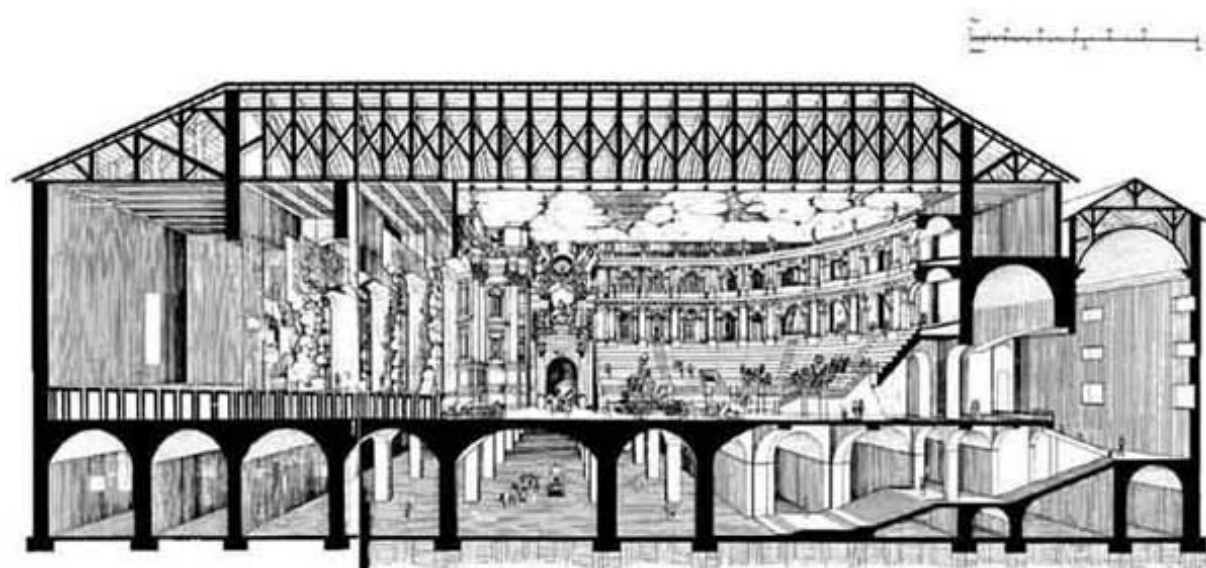


**i21.** Planta Teatro Olímpico de Vicenza, Itália.

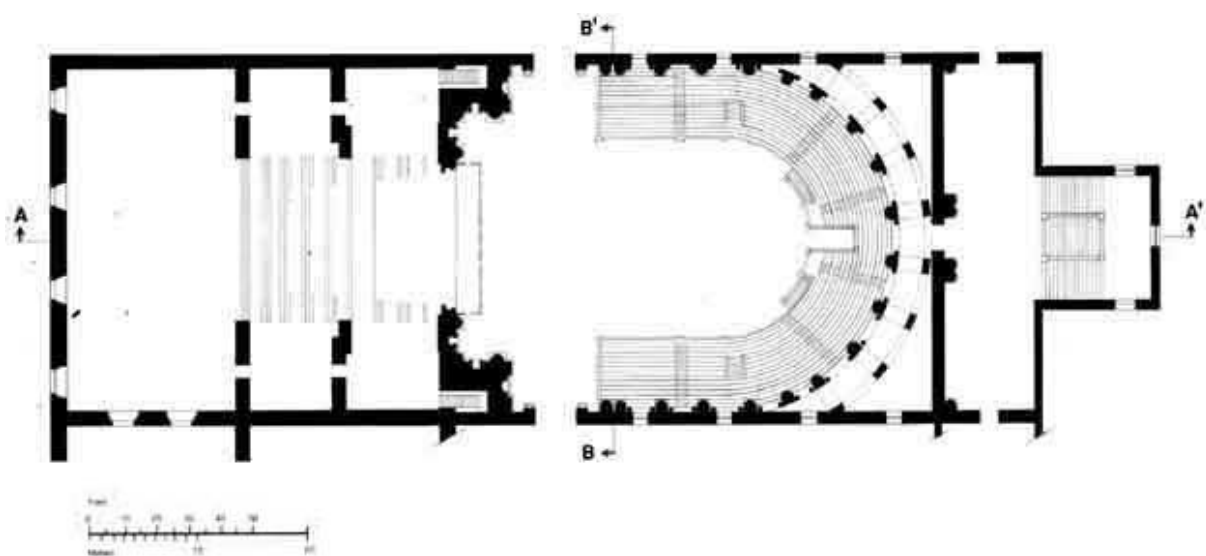


**i22.** Teatro de Farnese em Parma, restaurado, Itália.

No entanto, foi o Teatro de Farnese em Parma, da autoria de Giovan Battista Aleotti (1546 – 1636), que se tornou o modelo do palco moderno. A sua característica marcante revela-se no arco sobre o proscénio, manifestando-se como solução à nova forma de perceber o espaço. O arco proscénio vem enquadrar a visão do espectador, que agora incide sobre um espaço finito. Além deste arco, o Teatro Farnese, tinha ainda mais dois momentos de enquadramento atrás do palco que criavam alusão à profundidade.<sup>18</sup>



**i23.** Secção do Teatro de Farnese em Parma, Itália.



**i24.** Planta do Teatro de Farnese em Parma, Itália.

<sup>18</sup> Tais inovações arquitetónicas despontaram sobretudo quando as encenações de ópera se tornaram profissionais em 1637, em Veneza.

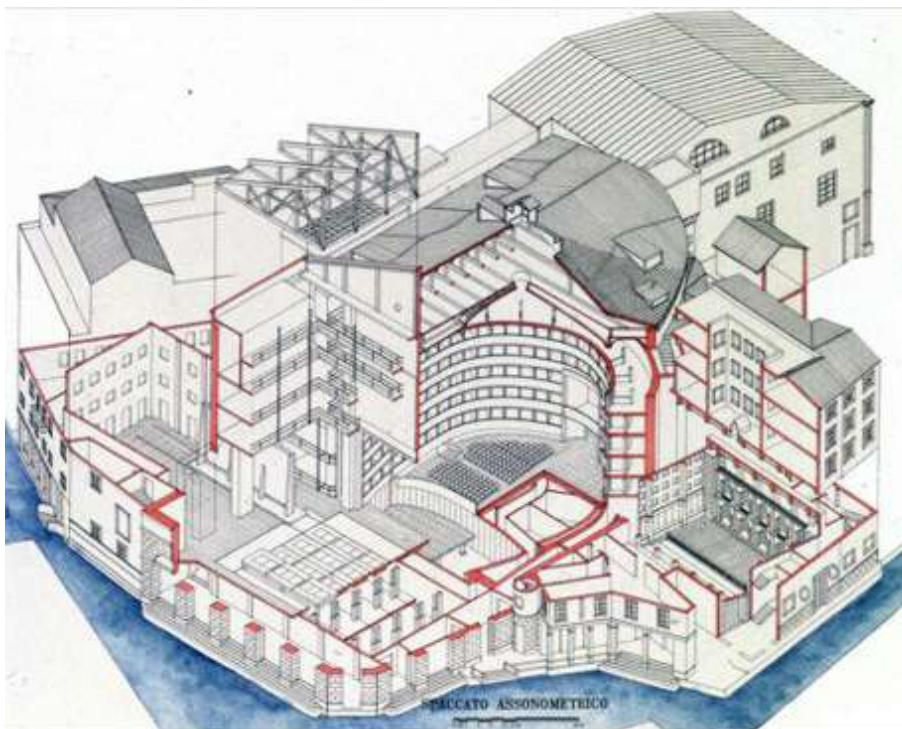


Foi em Veneza, que convergiu o desenvolvimento dos teatros públicos, em muito devido à ausência de regente monarca. A sua riqueza dependia do comércio e a classe média apoiava o teatro público. A Ópera de Veneza foi concebida para usufruto de todas as classes e, em simultâneo, para que persistisse a privacidade.

As únicas plantas da Ópera existentes apresentam cinco balcões, cada um com vinte e nove camarotes. Os dois primeiros anéis eram reservados à alta classe; os três seguintes para pessoas de menores posses e, um espaço livre à altura térrea aguardava as classes mais baixas. A sobreposição dos anéis permitia aumentar o número de espectadores, e os camarotes a privacidade dos mesmos. As Óperas de Veneza determinaram o modelo “camarote, fosso e galeria” que perdurou até final do século XIX.

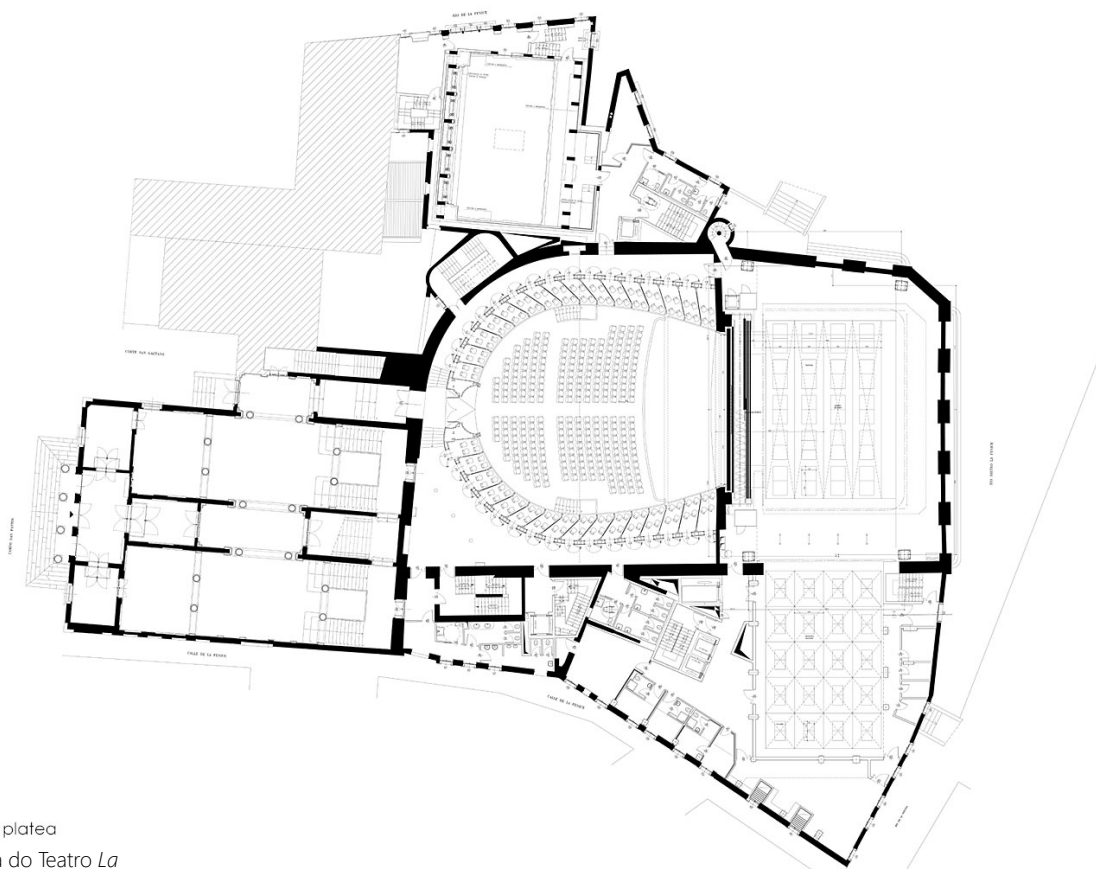


**i25.** Ilustração da Ópera de Veneza, Itália.



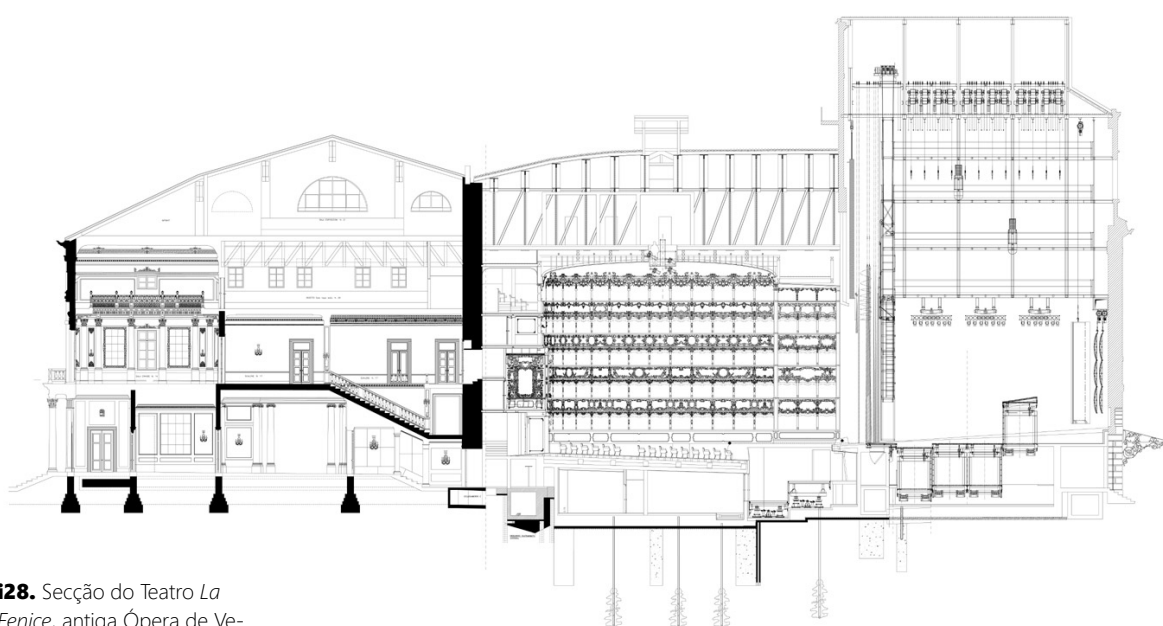
**i26.** Perspetiva do Teatro *La Fenice*, antiga Ópera de Veneza, projeto do Arquitecto Aldo Rossi.

Os italianos contribuíram em grande medida para a afirmação futura do teatro enquanto arte performativa, e também na sua materialização arquitetónica. Assim como foi anteriormente referido, o teatro à italiana foi aquele que não só se disseminou mais geograficamente, mas também o que regeu a arquitetura do espaço teatral até à contemporaneidade.



pianta platea

**i27.** Planta do Teatro *La Fenice*, antiga Ópera de Veneza, projeto do Arquitecto Aldo Rossi.



**i28.** Secção do Teatro *La Fenice*, antiga Ópera de Veneza, projeto do Arquitecto Aldo Rossi.

#### 1.2.4. A CONJUNTURA INGLESA | O PERÍODO ISABELINO

Enquanto a Itália predomina, expandindo os seus ideais renascentistas e barrocos pela Europa, em Inglaterra os conflitos internos<sup>19</sup>, conduziram à retardação da inclusão das novas formas de conhecimento da era renascentista. Henry VII (1457 – 1509), incentiva a vinda dos intelectuais italianos.

Não obstante à introdução das ideias renascentistas, o teatro inglês permaneceu segundo a influência medieval ao longo século XVI. Progressivamente tomou forma através da prevalência de várias diretrizes. Uma das mais marcantes recaiu na incoerência política e religiosa. Veja-se então, o rompimento da coroa com a Igreja Católica, no reinado de Henry VIII (1491 – 1547), e o retorno da nação à mesma, após Mary I (1516 – 1558) subir ao poder. Foi só após a coroação de Elizabeth I (1533 – 1603), a vitória sobre a armada espanhola, em 1588, e consequentemente a asseguuração da Inglaterra como maior potência marítima, que o teatro inglês cresceu<sup>20</sup> e se afirmou.

Os cenários do teatro inglês assemelhavam-se mais aos edifícios medievais que às perspectivas italianas. Eram utilizados em palco uma grande variedade de utensílios.

A evolução da encenação, pelo menos no que toca a efeitos especiais, música, dança e figurinos, deu-se aquando da digressão de companhias italianas às cortes inglesas. As orquestras eram compostas por seis músicos, sem contar com trompetistas e bateristas. Um dos elementos teatrais mais importantes deste período eram os figurinos, pois o ator constituía a primeira ordem de destaque na peça.

#### 1.2.5. TEATRO PÚBLICO E TEATRO PRIVADO | O IMAGINÁRIO INGLÊS

Durante o final do século XVI e início do século XVII existiam em Inglaterra duas tipologias de teatros - o público e o privado, sendo

<sup>19</sup> Guerra dos Cem Anos (1337 – 1453) e a Guerra das Rosas (1455 – 1485).

<sup>20</sup> Calcula-se que no início do século XVII eram apresentadas ao público encenações 214 dias por ano, o que se traduz em quase sete meses de atividade teatral diária.

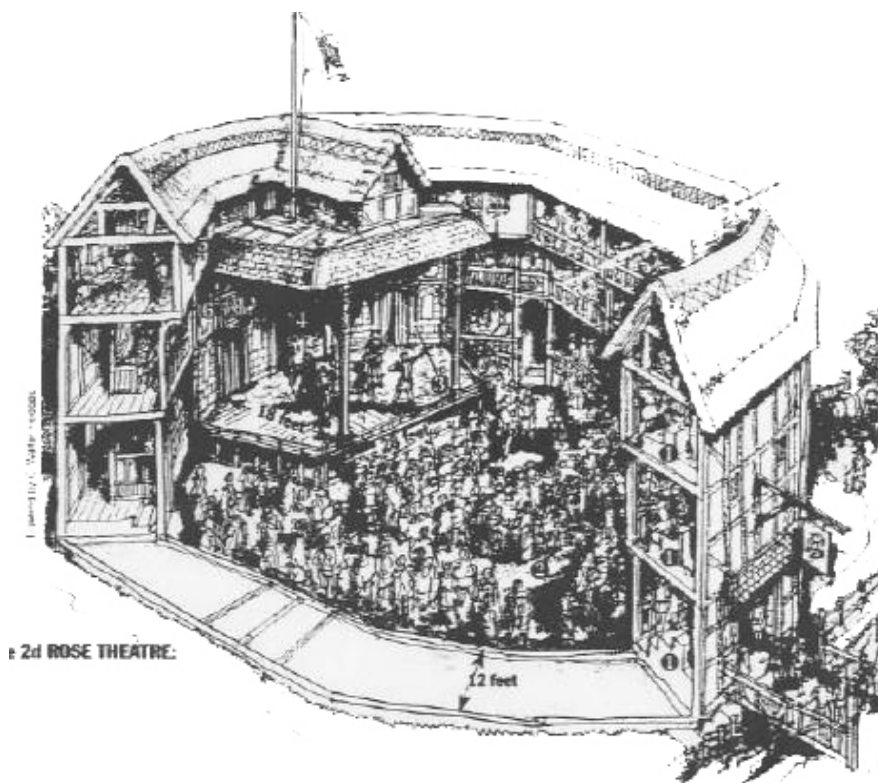
**i29.** Ilustração do Teatro *The Globe*, Londres, Inglaterra, imagem de Dr. J. C Adams.



que o primeiro era exterior e o último interior.<sup>21</sup>

No caso do teatro público, a ausência de cobertura advém do exemplo dos pátios de estalagens e das arenas, onde faziam lutas com touros e ursos. Contudo estas arenas, segundo ilustrações de Londres na época, mais se assemelhavam a corrais.

**i30.** Representação do Teatro *The Rose*, Londres,



James Burbage (1531– 1597) ordenou, em 1576, a construção do *The Theatre*. Localizava-se em Shoreditch, uma zona mais afastada do centro de Londres. Na época os terrenos dentro da cidade eram escassos. Até ao ano de 1642 foram construídos de raiz pelo menos 10 edifícios teatrais, sobretudo no limite norte da cidade ou nas margens do rio Tamisa. Estes teatros eram sobretudo utilizados nos meses quentes, nos meses de inverno as encenações tomavam lugar nos teatros privados. Os teatros públicos mais importantes eram: *The Theatre* e o *The Globe*, onde se realizavam as peças de Shakespeare, (1564 – 1616) e o *The Rose* e o *The Fortune*, dirigidos por Edward Alleyn (1566 – 1626) e Philip Henslowe (1550 – 1616).

A forma dos teatros públicos<sup>22</sup> podia variar, desde a quadran-

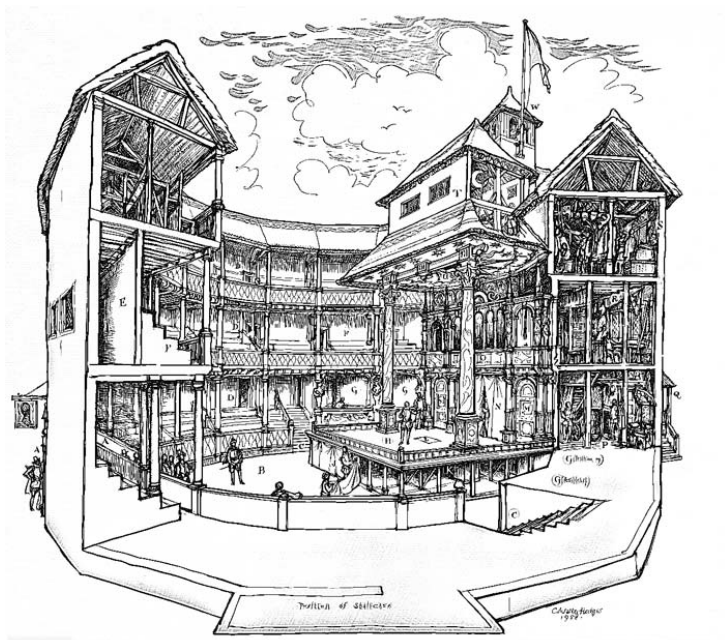
**i31.** Ilustração do palco do Teatro *The Globe*, Londres, Inglaterra, imagem de Dr. J. C Adams.



<sup>21</sup> As companhias teatrais atuavam em ambas as tipologias.

<sup>22</sup> As companhias de teatro deslocavam-se tanto a públicos como a privados, o que criava a necessidade dos vários teatros terem características muito idênticas.

gular à poligonal ou mesmo circunferencial, o objetivo permanecia o mesmo: envolver o palco de forma a albergar público. A maioria tinha três galerias sobrepostas, sendo a última coberta. Algumas eram subdivididas em camarotes privados, as restantes eram preenchidas com bancos ou cadeiras. As galerias, definiam o limite do pátio ao nível térreo que era, por vezes, pavimentado.



**i32.** Representação perspetiva do Teatro *The Globe*.

Apesar de terem sido sobretudo os teatros públicos a ficarem no imaginário do teatro isabelino não devemos negligenciar os teatros privados. Durante o inverno as companhias recolhiam-se nestes espaços para darem continuidade às suas exibições. A estes teatros precedem as casas senhoriais, as câmaras municipais ou ainda as cortes como locais de apresentação das encenações.

Os teatros privados tinham apenas um quarto da capacidade dos públicos, o seu preço de bilheteira era bem mais elevado, entre outras razões por garantir a todos os espectadores lugares sentados e ainda iluminação fornecida por velas.

A arquitetura do teatro público inglês mantém-se bastante popular na Inglaterra, em parte devido ao grande culto mundial ao dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1613). Não obstante, este género de teatro revela determinadas analogias com o modelo espanhol. Modelo que, será de seguida explorado, como terceiro e ultimo arquétipo teatral europeu.

**i33.** Representação do Teatro Privado *Blackfriars*, Londres, Inglaterra.





### 1.2.6. SIGLO DE ORO | A HERANÇA ESPANHOLA

O teatro espanhol prosperou muito antes do teatro inglês, sendo que o seu apogeu confirma-se nos séculos XVI e XVII. O período compreendido entre 1580 e 1680 foi de notoriedade tal que foi apelidado de *Siglo de Oro* (século de ouro) do drama espanhol. Ao contrário dos casos anteriormente mencionados, Itália e Inglaterra, Espanha teve ocupação moura a partir do ano 711 até ao século XV e, como resultante, é possível encontrar muitas influências desse povo. Durante tal intervalo de quase 500 anos, Espanha era culturalmente muito mais avançada que o resto da Europa feudal da Idade Média. Os filósofos e estudiosos exerceram grande influência nas universidades europeias da época. A partir de 1480, através da Inquisição instituída pela monarquia, na época resultante da união de Aragão e Castela, viveu-se uma caça à heresia, e com ela a expulsão de mouros e judeus do território espanhol.

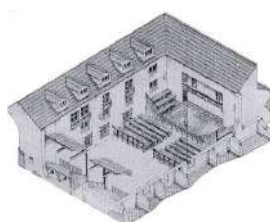
### 1.2.7. CORRALES | PALCOS E CENÁRIOS

Apesar das cortes atraírem grande número de dramaturgos, era sobretudo nos teatros públicos que eram apresentadas a maioria das encenações. Estes teatros davam pelo nome de *corrales*, anteriormente pátios interiores, herança da presença moura. Um dos mais antigos foi construído em Sevilha, outros seguiram-se em outras cidades, como Córdoba, Valência, entre outros. O *Corral de la Cruz* foi a primeira estrutura teatral permanente em Espanha pós Império Romano, foi inaugurado em 1570 em Madrid.

Em Madrid, os *corrales* eram construídos em torno de um pátio quadrado ou retangular. Até ao século XVII o pátio não tinha cobertura e, quando esta existia, era acrescentada uma fileira de janelas de forma a iluminar o interior.

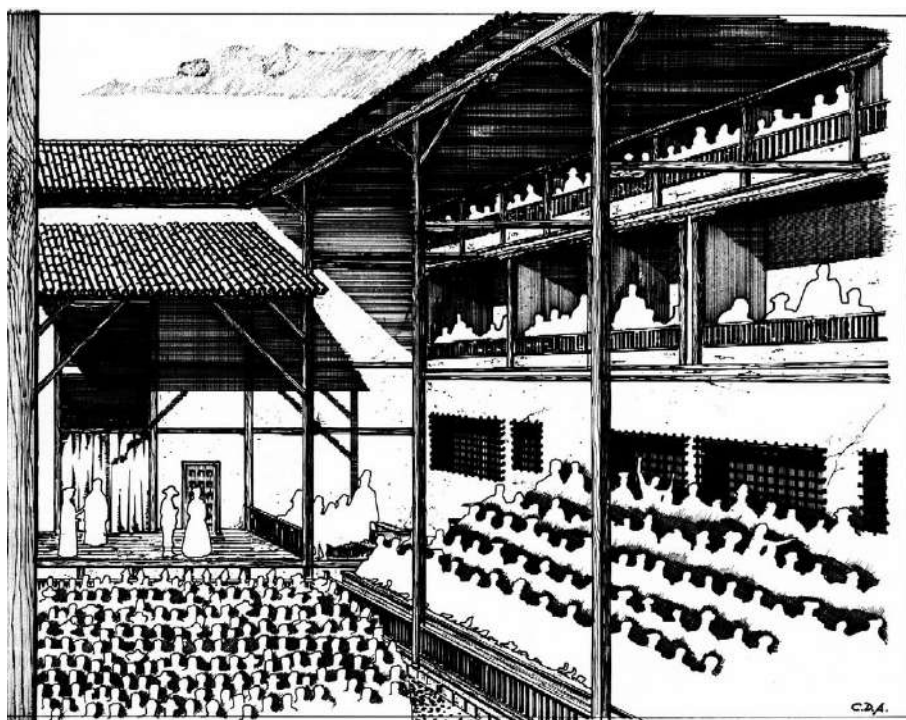
No início o público que preenchia o pátio encontrava-se de pé, mais tarde foram colocadas algumas fileiras de bancos, *taburetes*, foram também acrescentadas as gradas, simples degraus que serviam de banco. No extremo oposto ao palco localizava-se uma

**134.** Perspetiva Corral de Comedias



galeria que era reservada às mulheres, *cazuela*, para os homens era destinado o pátio.<sup>23</sup> Por cima da *cazuela* existiam mais duas galerias, a primeira dividida em camarotes, e a última também uma *cazuela*. O pátio era fechado por casas contíguas.

Para além de, ainda nos nossos dias, este modelo de teatro se encontrar em vigor em Espanha, tal revela-se particularmente pertinente para o caso português. Dado que, os *correles* viriam a ser importados aquando do domínio de Castela sobre Portugal, entre 1580 e 1640.



**i35.** Representação do  
Corral del Principe, Madrid,  
Espanha.

Deste modo da-se por concluída a abordagem aos três arquétipos do teatro ocidental. Estes perduram até à nossa contemporaneidade na conjuntura teatral não só europeia, mas mundial. São muitos os edifícios teatrais que obedecem ao registo Italiano, ou aqueles que se inspiram no centenário modelo Inglês. Assim feito o enquadramento histórico das artes cénicas na Europa, dá-se agora espaço para o foco da presença destas artes em Portugal.

<sup>23</sup> Mulheres e homens só podiam estar juntos nos camarotes, pois eram reservados para famílias apenas.

### 1.3. AS ARTES CÉNICAS EM TERRITÓRIO PORTUGUÊS



**i36.** Cromleque de Al-  
mendres, VI Milénio a.C. a III  
Milénio a.C., Évora.



**i37.** Ruínas do Teatro Roma-  
no, século I d.C. Lisboa.



**i38.** Reconstituição do Teatro  
Romano, em Olisipo, Lisboa.



**i39.** "Teatro Dom Roberto",  
início do século XX, Lisboa.

A evolução das artes cénicas em Portugal é, até certo ponto, comum ao enquadramento histórico anteriormente referido. Podem-se encontrar em território nacional os vestígios das várias épocas mencionadas: os ritos ancestrais materializados em elementos monolíticos; a presença do Império Romano, que deixou para trás estruturas dedicadas às artes cénicas; a memória das companhias andantes de teatro da Idade Média, que também incluíam na sua rota de digressão toda a Península Ibérica, fortemente marcada pelas peregrinações a Santiago de Compostela, ou ainda no sul de Portugal, assim como em Espanha, guarda a herança deixada aquando da ocupação moura.

Contudo são vários os autores que ao longo dos tempos, colocam em questão a índole portuguesa e a sua atividade intelectual direcionada para as artes dramáticas, Moniz Barreto expressa num dos seus ensaios "(...) a afloração e a superioridade das condições cénicas é condicionada pela presença duma comunidade de sentimentos e dum acordo de opiniões na consciência coletiva (...)" ou mesmo Luís Rebello que conclui tal premissa aludindo que o povo português apenas teve tal consciência coletiva em momento isolados, sendo um deles aquando da campanha dos Descobrimentos.<sup>24</sup>

Não obstante, seria certamente falacioso dizer que as artes cénicas não ocupavam um lugar relevante na sociedade portuguesa, seja em que época for. Ainda que em falta conteúdo de autoria nacional, nunca deixaram de ser realizadas encenações na corte, casas senhoriais ou nas cidades portuguesas.

<sup>24</sup> REBELLO, Luiz Francisco "História do teatro português" p. 23.

## 1.3.1. A ASCENSÃO DE PORTUGAL | O DOMINIO DE CASTELA

A Corte quinhentista de D. Manuel viveu a plena euforia da, já anteriormente referida, campanha dos Descobrimentos. Uma época opulente onde Portugal se afirmava como grande potência marítima mundial. É neste contexto, e sobre a alçada de Gil Vicente, que se afirma o teatro com o cunho Português. O público, assim como no resto da Europa, via com grande popularidade as artes performativas. Denota-se uma vez mais, a ascensão das artes cénicas na perspectiva de proeminência da nação, tal como aconteceu em Itália, Inglaterra e Espanha.



**i40.** Chegada de D. Filipe II a Lisboa, 1588.

Contudo o domínio de Castela bem como a influência do Santo Ofício, criaram um corte no teatro português. As encenações apresentadas seguiam os repositórios espanhóis e os espaços teatrais os traços impostos pela corte Filipina. Assim, manifestam-se os teatros de *corrales*, também conhecidos como pátios de comédias.

A influência castelhana fez-se sentir posteriormente à restauração da independência, sobretudo na arquitetura do espaço teatral. É por esta altura que são erguidos os primeiros espaços teatrais permanentes que são sobretudo os já referidos pátios. Até então o espaço teatral ainda seguia os padrões medievais. Os pátios cons-

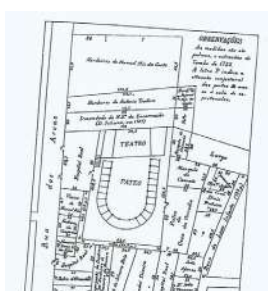
**i41.** Pátio de Comédias, século XVII.







**i42.** Teatro da Rua dos Condes II Postal de 1904, Lisboa.



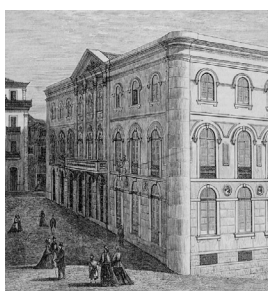
**i43.** Pátio da Rua dos Arcos.

(ao lado)

**i44.** Teatro da Rua dos Condes, 1792, vista exterior, sala de espetáculos e corredor de camarotes.

(em baixo)

**i45.** Teatro da Trindade, 1867, Lisboa.



**i46.** Teatro Nacional de São João, imagem do Centro de Documentação do TNSJ, Porto.

truídos foram então o Pátio dos Arcos, ou da Betesga,<sup>25</sup> o Pátio do Borratém ou da Mouraria, o Pátio das Fangas da Farinha e o Pátio da Horta do Conde, que viria a ser o Teatro da Rua dos Condes, no século XVIII, e posteriormente o Cinema dos Condes. O Pátio dos Arcos foi o centro da atividade cénica até ao século XVII. Mantendo-se em funcionamento até 1755, quando foi destruído pelo grande terramoto. Porém, lentamente é abandonada a referencia espanhola, destronada pela Ópera Italiana.



### 1.3.2. O GOSTO PELA ÓPERA | TEATROS LISBOETAS

No reinado de D. João I anuncia-se o gosto pela ópera, existindo mesmo, por parte do monarca, incentivo aos músicos mais notáveis da corte a estudarem em Itália. A inauguração da Academia da Trindade<sup>26</sup> vem incentivar ainda mais o entusiasmo pela ópera e, até ao final do século XVIII são construídos vários teatros ao estilo Italiano, num registo palaciano, para acolher o *bel-canto* e o teatro declamado, primeiro em Lisboa e depois no Porto.

<sup>25</sup> Onde actualmente se encontra a rua augusta.

<sup>26</sup> Mais tarde viria a ser o Teatro da Trindade ainda hoje em funcionamento.

Destacam-se o Teatro da Ajuda, na Calçada da Ajuda em 1737, os Teatros de Salvaterra e Queluz, e ainda a ostentosa Ópera do Tejo, inaugurada em 1755, no mesmo ano em que fora destruída pelo terramoto. Também se sublinha o Teatro do Salitre, inaugurado em 1872, sendo dos mais emblemáticos espaços teatrais da cidade. É posteriormente erguido em Lisboa o Teatro de São Carlos, 1762, ainda em funcionamento como única sala de espectáculos nacional, vocacionada para a produção e exibição de óperas e de música coral e sinfónica.

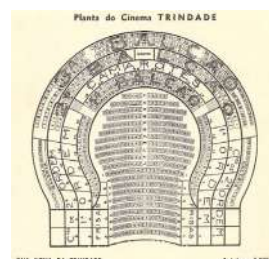


**i47.** Teatro do Salitre, 1782, Lisboa.

**i48.** Teatro Nacional D. Maria II, imagem de Amadeu Ferrari, Lisboa, 1940; a.f. CML.

Todavia, todo este entusiasmo perde impacto quando a corte parte para o Brasil, devido às invasões francesas. Retorna mais tarde, em de 1820, e no ano 1836 Almeida Garrett é encarregado de apresentar um plano nacional no que concerne o teatro nacional, e pela primeira vez a estrutura do teatro nacional é abordada na sua totalidade.<sup>27</sup> Desde formação de atores e do público, incentivo às produções nacionais, construção de edifícios destinados à arte, entre outros. Em 1846 é inaugurado o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, e o Teatro de São João, no Porto. Posteriormente assiste-se à difusão de salas por todo o país, algumas erguidas de raiz outras adaptadas de antigos palacetes e igrejas.

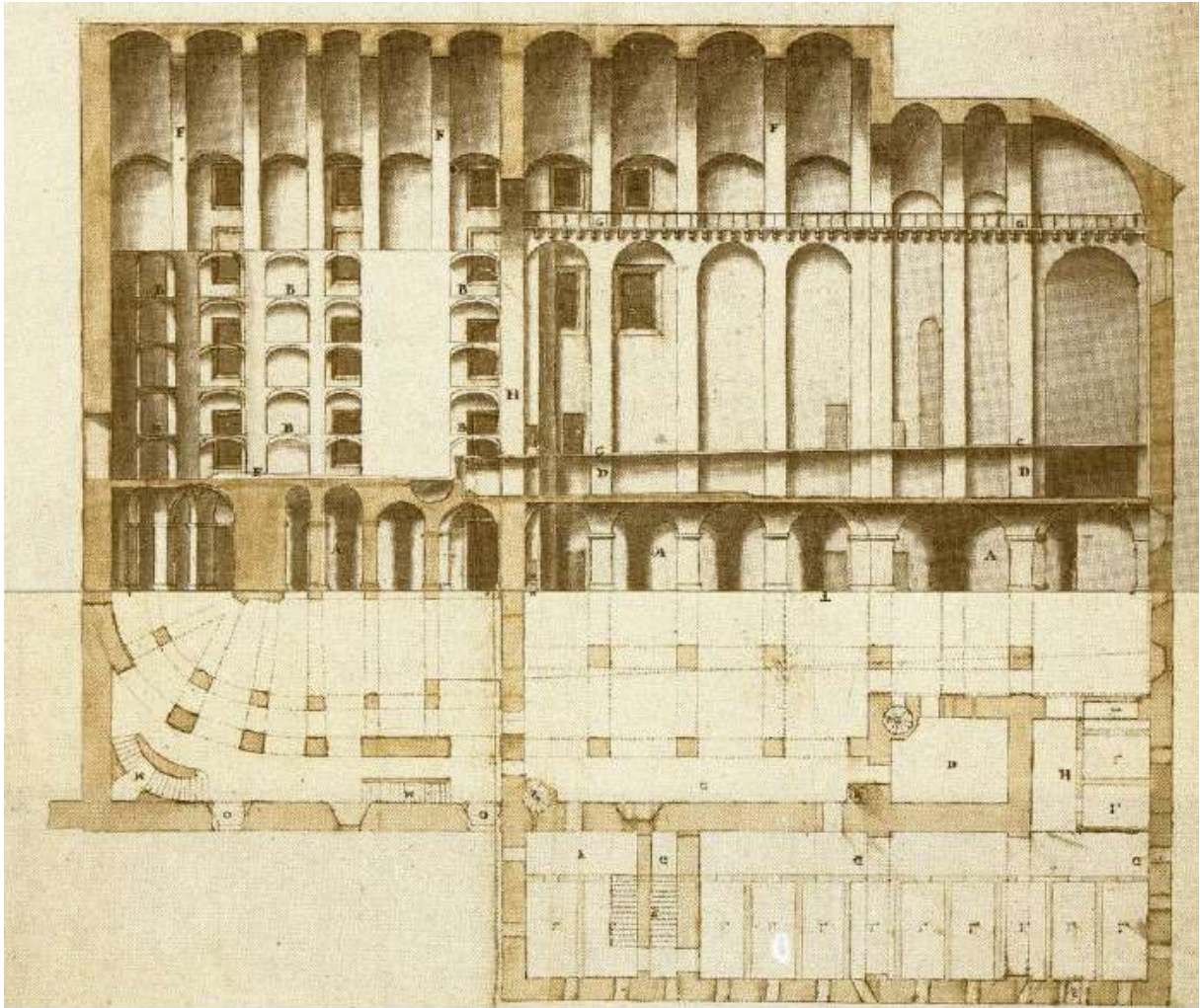
**i49.** Planta e preçário do Teatro da Trindade.



**i50.** Teatro da Trindade atualmente.

<sup>27</sup> REBELLO, Luiz Francisco *"História do teatro português"* p. 86.

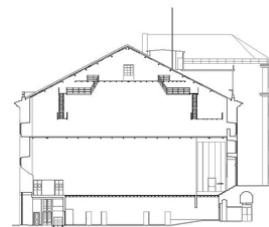
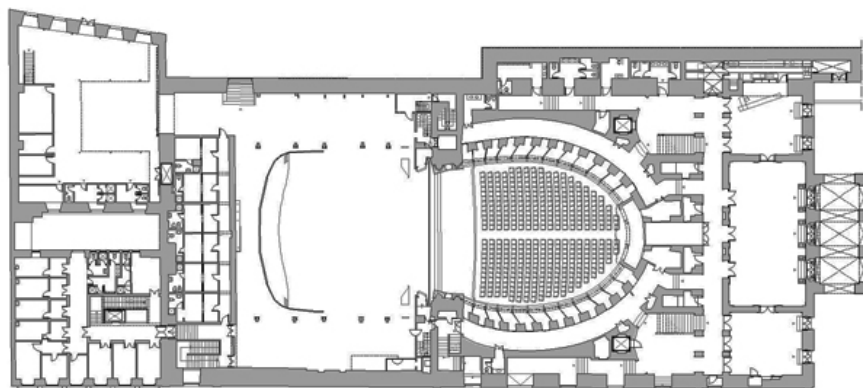




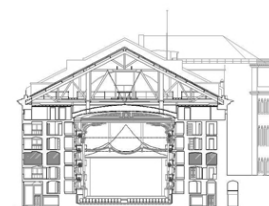
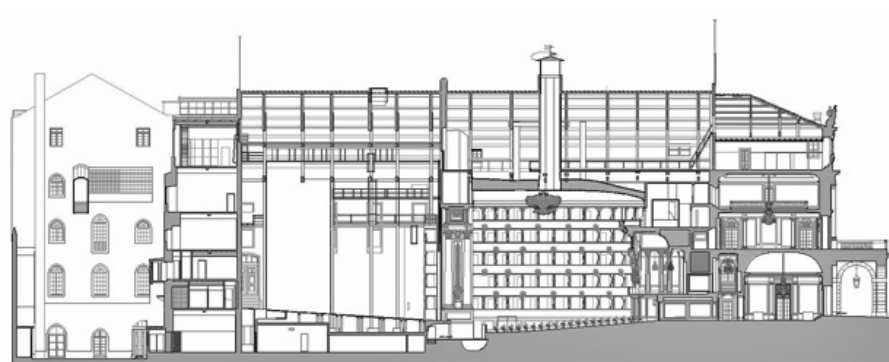
**i51.** Secção e Planta da Real Ópera do Tejo, de José Figueiredo, 1933.



**i52.** As ruínas da Real Ópera do tejo, após o terramoto de 1755, Jacques Philippe Le Bas, 1757.



**i53.** Planta | Secção | Secção Transversal | Secção do Teatro Nacional de São Carlos, imagem de Origem Arquitectos, 2010 Lisboa.



**i54.** Sala de Espetáculos, Teatro Nacional de São Carlos, Imagem de Domingos Alvão, 1946, a.f. CML.



**i55.** Teatro Nacional de São Carlos, imagem de Domingos Alvão, 1946, a.f. CML.

**i56.** São Nobre, Teatro Nacional de São Carlos, Imagem de Domingos Alvão, 1946, a.f. CML.







**i57.** Anna Bolena II, ópera de Gaetano Donizetti, encenação de Graham Vick, Teatro Nacional de São Carlos, imagem de Daniel Rocha, 2017.

No século seguinte, da década de 30 à década de 80, nova onda de construção de teatros e cineteatros tem lugar em território nacional, muitos seguiam o estilo arquitetónico do estado novo. Destaca-se o Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurado em 1969, da autoria dos arquitetos Ruy Authouguia (1917 - 2006), Pedro Cid (1925 - 1983) e Alberto Pessoa (1919 - 1985). E no final desse mesmo século e início do século XXI uma nova geração de teatros e centros culturais de grande valor urbano emergem.



**i58.** Grande Auditório, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

### 1.3.3. BELÉM E AJUDA | CENTRO DE CULTURA

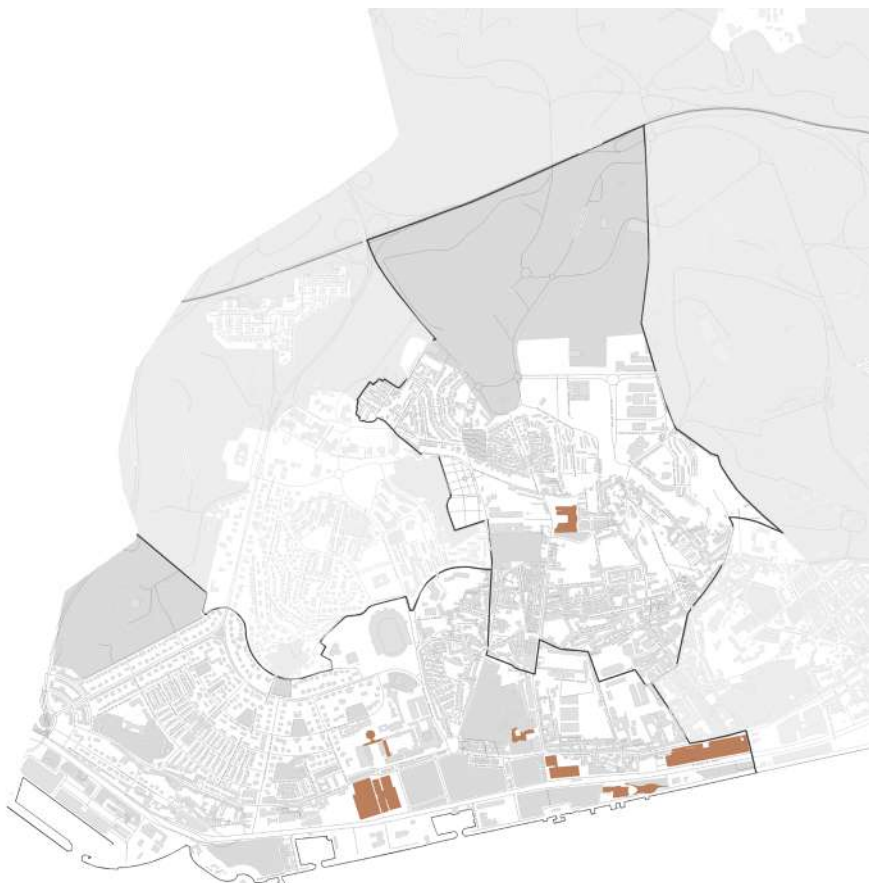


**i59.** Planta de Lisboa, Freguesia da Ajuda e de Belém.

As zonas da Ajuda e Belém, estão, desde há muito tempo, associadas ao poder político. Exemplo disso são o Palácio Nacional da Ajuda, obra iniciada após o terramoto de 1755, contudo inacabada, e o Palácio de Belém.

Inadvertidamente articulado ao poder político, encontrasse o conceito de cultura e conhecimento, pelo que a zona de Belém e arredores constitui inegavelmente um dos maiores epicentros culturais de Lisboa. Marco incontornável da cidade, gera grande influência nas áreas adjacentes. Um elaborado corpo de equipamentos encontra-se presente neste polo urbano, tais como o Museu de Marinha,

o Museu Nacional dos Coches, Museu da Presidência da República, Museu da Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), Planetário Calouste Gulbenkian, a Cordoaria Nacional, o Centro Cultural de Belém (CCB), entre outros.

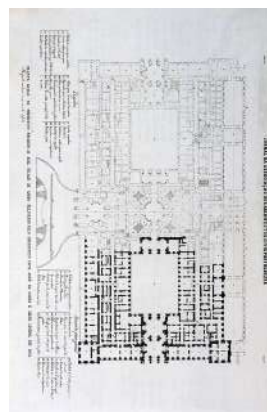


**i60.** Equipamentos Culturais na Ajuda e em Belém.

**i61.** Foto panorâmica de Belém, Palácio de Belém e Palácio Nacional da Ajuda, início do século XX, imagem de Paulo Guedes, AML.

**i62.** Palácio Nacional da Ajuda, 1900, AML.

**i63.** Planta do Palácio Nacional da Ajuda, construído e projetado, José da Costa e Silva, 1802.



## 1.3.4. CASA DE ÓPERA DA REAL QUINTA DE BELÉM | CCB

Subsistem dois equipamentos neste tecido urbano que, acredita-se que sejam relevantes para o seguimento do tema em estudo. O primeiro revela-se de forma descontínua no decurso histórico da zona, contudo remete a uma época distante. Já o segundo anuncia-se quase como impulsor cultural dos últimos vinte e cinco anos. Tratam-se estes equipamentos dos, já referidos, Teatro da Ajuda e Centro Cultura de Belém.

(ao lado)

**i64.** Teatro Luiz de Camões, inaugurado 1880, antigo Teatro da Ajuda, Calçada da Ajuda, Lisboa.

(em baixo)

**i65.** Interior do Teatro Luiz de Camões, 2009.



O Teatro da Ajuda, pequeno edificado à escala de bairro, localiza-se na Calçada da Ajuda. Erguido a mando de D. João V fora inicialmente chamado de Casa de Ópera da Real Quinta de Belém, em 1737.<sup>28</sup>

Apesar da sua dimensão, este teatro carrega consigo grande valor no que às artes cénicas em Portugal dizem respeito. Este foi o primeiro Teatro Real de Ópera, em território nacional, cuja arquitetura se poderia intitular "*à italiana*". Esteve em funcionamento até 1742, passando depois a ser utilizado como edifício de auxílio das cavaliças do Palácio de Belém. Somente em 1880 é restaurado como teatro, a mando de João da Cunha Açúcar, desta vez apelidado de Teatro Luiz de Camões. Manteve-se em funcionamento, com

**i66.** Interior do Teatro Luiz de Camões, Mobiliário, 2009.



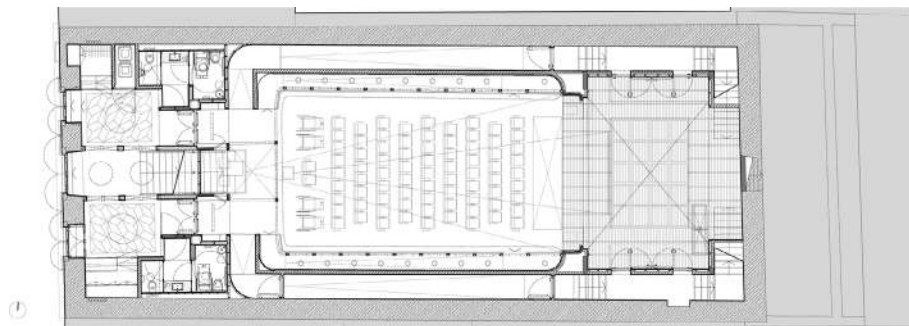
<sup>28</sup> Informação retirada do blog *restosdecoleccion*.



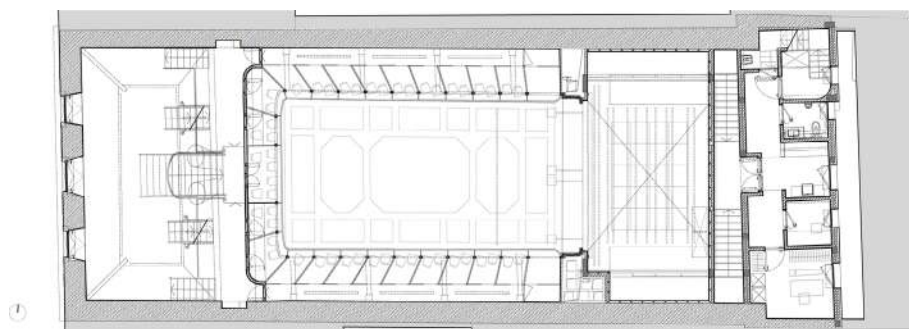
períodos de durações irregulares, até à inauguração do Teatro de São Carlos levando, a que mais tarde fosse explorado por entidades privadas.

Após período de abandono, foi aberto Concurso, em 2012, para arquitetos com experiência em arquitetura teatral tendo em vista desenvolverem um projeto de reabilitação.

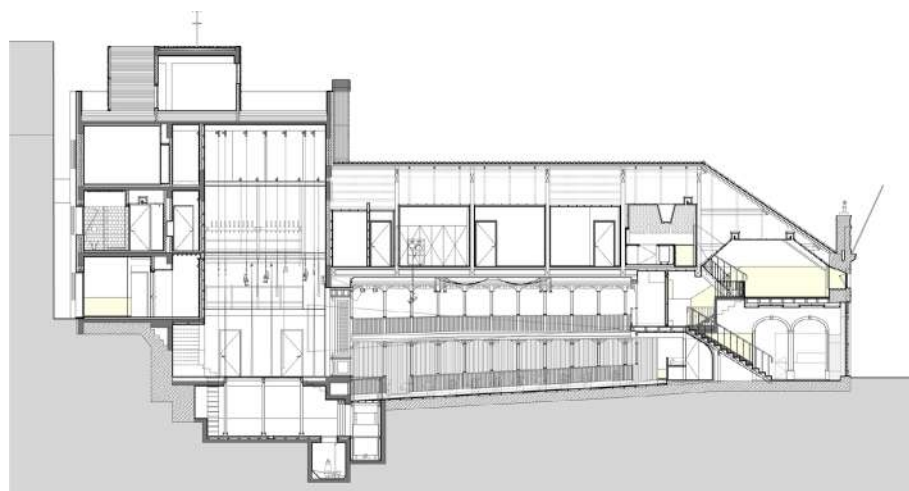
Atualmente o teatro encontra-se em fase de obra a cargo dos arquitetos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, que partem da elegante premissa de restabelecer ao edifício a sua função de teatro de bairro.



**i67.** Projeto de reabilitação do Teatro Luiz de Camões, Arq. Graça Dias e Egas José Vieira, Planta Piso Térreo, 2012.



**i68.** Projeto de reabilitação do Teatro Luiz de Camões, Arq. Graça Dias e Egas José Vieira, Planta Piso 1, 2012.



**i69.** Projeto de reabilitação do Teatro Luiz de Camões, Arq. Graça Dias e Egas José Vieira, Secção Transversal, 2012.



**i70.** Vista panorâmica do Centro Cultural de Belém (CCB), imagem manipulada pelo autor.

Por sua vez o Centro Cultural de Belém, usualmente referido como CCB, representa elemento com uma dimensão completamente diferente do Teatro Luiz de Camões. Iniciado em 1988, após longa fase de concurso, acabaria por ser escolhida a proposta de Vittorio Gregotti e Manuel Salgado como a vencedora.<sup>29</sup> O CCB foi concebido como agente de mudança e polo dinamizador de cultura,<sup>30</sup> e assim o tem sido, não só a nível da cidade, mas até nacional. No que ao tecido urbana diz respeito, a estrutura vem consolidar a importante malha entre estuário do Tejo, Torre de Belém e Cordoaria Nacional. O seu programa releva-se denso e ambicioso, entre salas polivalente, centro de exposições, grande e pequeno auditórios, centro de reuniões, e outros mais espaços, o CCB fornece a cidade de forma bastante completa.

**i71.** Grande Auditório, Centro Cultural de Belém (CCB), imagem de Daniel Malhão,



Inicialmente formado por cinco módulos encontram-se construídos apenas três, o centro de exposições, o centro de espetáculos e o centro de reuniões. Uma das premissas exploradas pelos arquitetos gira em torno da "(...) *definição dos espaços abertos, a própria morfologia dos corpos edificados*"<sup>31</sup> esta, recai na responsabilidade pública da própria morfologia do equipamento.

A monumentalidade do edificado impulsiona nova forma de ver e viver a cidade, estabelecendo novas formas de arquitetar a área influenciada. Não sendo estes os únicos equipamento passíveis

<sup>29</sup> Informação retirada do site oficial do CCB.

<sup>30</sup> O CCB foi também concebido para ser, sede da Presidência Portuguesa da União Europeia.

<sup>31</sup> Nova Lisboa Gráfica "Centro Cultural de Belém - concurso para projeto" p. 78.

de influenciar o tema, acreditasse que sejam os que melhor representam a multiplicidade de escalas, bem como, a ponte temporal que entre eles existe. Estes equipamentos incentivam à reflexão da importância dada a dinamização e permanência do exercício artístico e cultural na zona Ajuda/Belém.

#### 1.4. TIPOLOGIAS TEATRAIS | O ESPAÇO TEATRAL E O ESPAÇO CÊNICO

Entende-se por espaço teatral o lugar onde se realiza uma ação gestual, que pode ou não ser acompanhada pela fala, diante de uma coletividade. Este lugar de partilha, de intérprete e espectador, assume-se fisicamente e nele verifica-se um tempo de contacto e confronto entre encenação e público.<sup>32</sup>

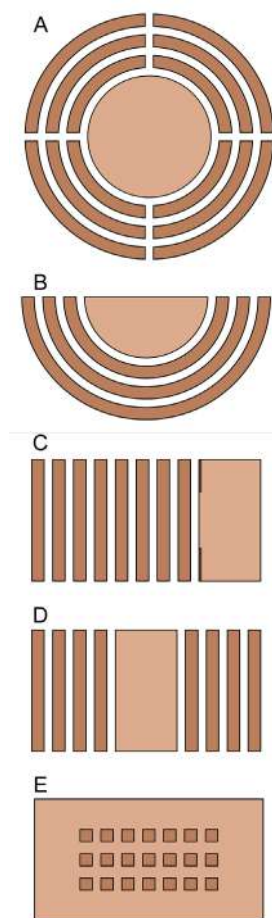
Na nossa contemporaneidade, os teatros ainda, são os espaços mais utilizados para a prática das artes cénicas e, por consequência, o arquétipo de espaço teatral. Contudo, o espaço teatral renovou-se, não apenas nos dias de hoje, onde se pode assumir uma fábrica antiga, numa Rua ou Praça, mas ao longo dos tempos. Um processo de mutação, onde todos os agentes estão sujeitos a uma nova forma de percepção da ação no seu global. Sendo estes agentes intérprete - espectador, na sua singularidade, e palco - plateia na sua conversão arquitetónica. A relação entre ambos potencializa o espaço teatral, levando o exercício da arquitetura a explorar esta experiência.

Atualmente podemos contabilizar cinco tipologias de espaço teatral, que se definem através da relação cena e público, dos possíveis diagramas geométricos como se estabelece o contacto visual. Tais tipologias são: a arena, onde a cena é totalmente envolvida pelo público; a semi-arena, o palco avança sobre a plateia, esta última envolve apenas parcialmente o palco, o que permite a introdução de cenários na fachada traseira do palco; o auditório em avental, cuja plateia é una e mantêm-se separadas a cena, na caixa cénica, e o público; o teatro bifrontal, neste a plateia divide-se em duas e a



**172.** Centro Cultural de Belém (CCB), imagem de Daniel Malhão, 2014.

<sup>32</sup> RIBEIRO, João de Lima Mendes, *"Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico"*, 2008, p. 23.



**173.** Tipologias teatrais,

A - Arena,

B - Semi - Arena,

C Auditório em Avental,

D - Teatro Bifrontal,

E - Teatro Anular.

Imagem da autora.

cena encontra-se no meio; e por último o teatro anular, onde a cena envolve o público.

A disposição física destes elementos pode ser o primeiro fator a variar a vivência da encenação. Tome-se como exemplo um teatro de auditório em avental, em oposição a um teatro anular. Este exercício, simples, mas eficaz, revela importância tal no conjunto total da encenação que, dramaturgos, coreógrafos e intérpretes foram levados a reinventá-la, transformando a arte performativa e os seus cânones. Pode-se assim concluir, que a encenação é influenciada pela arquitetura, mas o fenómeno inverso não é menos verdade. Todavia, as suas naturezas distintas proporcionam uma adversidade na sua união, a encenação é marcada pela efemeridade do seu tempo de duração, a arquitetura por sua vez caracteriza-se na perpetuidade.

O encenador Peter Brook (1925 - ) defende na sua obra, *The Empty Space*, de 1968, que a dinâmica efémera da encenação deve-se sobrepôr à rigidez perpetua da arquitetura. Brook opõem-se à ideia de um espaço teatral imutável, reforçando antes a necessidade de deixar tal espaço vazio, de forma a aceder a mutação singular de cada encenação. Assim, não só recai na escolha correta do espaço teatral, mas também na mutação do espaço cénico. Este último tem os seus limites assentes ou não no palco, pois traduz-se no lugar onde decorre a representação.

Este primeiro capítulo visou explorar a disciplina da arquitetura teatral, de forma a compreender as suas multiplicidades. Como inicialmente foi referido, as artes cénicas nunca andam muito longe dos desejos e feitos das respetivas épocas. Percebeu-se o forte impulso cultural que as artes cénicas possuem desde o começo. No que à arquitetura diz respeito, o espaço teatral coloca-se quase sempre na vanguarda das técnicas construtivas, destacando-se muitas vezes os melhores arquitetos para guiar a construção dos edifícios.

Tais lugares de representação têm em si a faculdade de dinamizar o espaço público, criando núcleos indispensáveis à cidade. Evidencia-se que, o desejo de compreender o percurso das artes cé-

nicas culmina na vontade de melhor entender o objeto arquitetónico a si inerente não só na contemporaneidade, mas também no futuro.

Retira-se para o projeto a associação da gruta ao sagrado. Dá-se enfoque à ancestralidade destes corpos monolíticos e a sua conceção, visto terem sido os primeiros a acolher a ideia de representação contida nos ritos. A proposta procura explorar a relação crua entre o suporte natural – rocha – e à atividade cultural humana – as artes cénicas. Para tal, propõe-se escavar o maciço rochoso presente no local de intervenção.

Outro conceito que se pretende que transite para o objeto arquitetónico final é a intenção cénica do teatro grego, especificamente a transposição visual que é possibilitada aos espectadores. O teatro grego, como anteriormente referido, localizava-se geralmente em colinas, o que permitia expandir o campo visual para além dos limites do cenário. Assim a encenação existia num mundo maior.

Do teatro “à italiana” invocam-se alguns conceitos, tais como: a visão frontal, a axialidade, a relação perspetiva entre público, palco e cenário e a separação entre intérprete e espectadores. Salienta-se ainda a intensão de Vincenzo Scamozzi, ao acrescentar, no Teatro Olímpico de Vicenza, cenário permanente de perspetiva de ruas que terminavam no palco, criando, uma vez mais, o imaginário de que o palco e a sua atividade cénica findam apenas além dos seus limites físicos.

Sublinha-se a permanência cultural da zona Ajuda/Belém que motiva a vontade de conduzir a proposta arquitetónica em consonância com a natureza do local, definindo o programa em torno das artes cénicas. Optando por uma escala que procura os traços bairristas, mas, sem perder de vista o grande equipamento público sobre o qual assenta a proposta, o Parque Natura do Rio Seco.

Por último alude-se às tipologias teatrais e elege-se o modelo bifrontal como modelo a utilizar. Este confere flexibilidade ao espaço cénico dotando-o da possibilidade de se transformar de acordo com as vontades expressas.







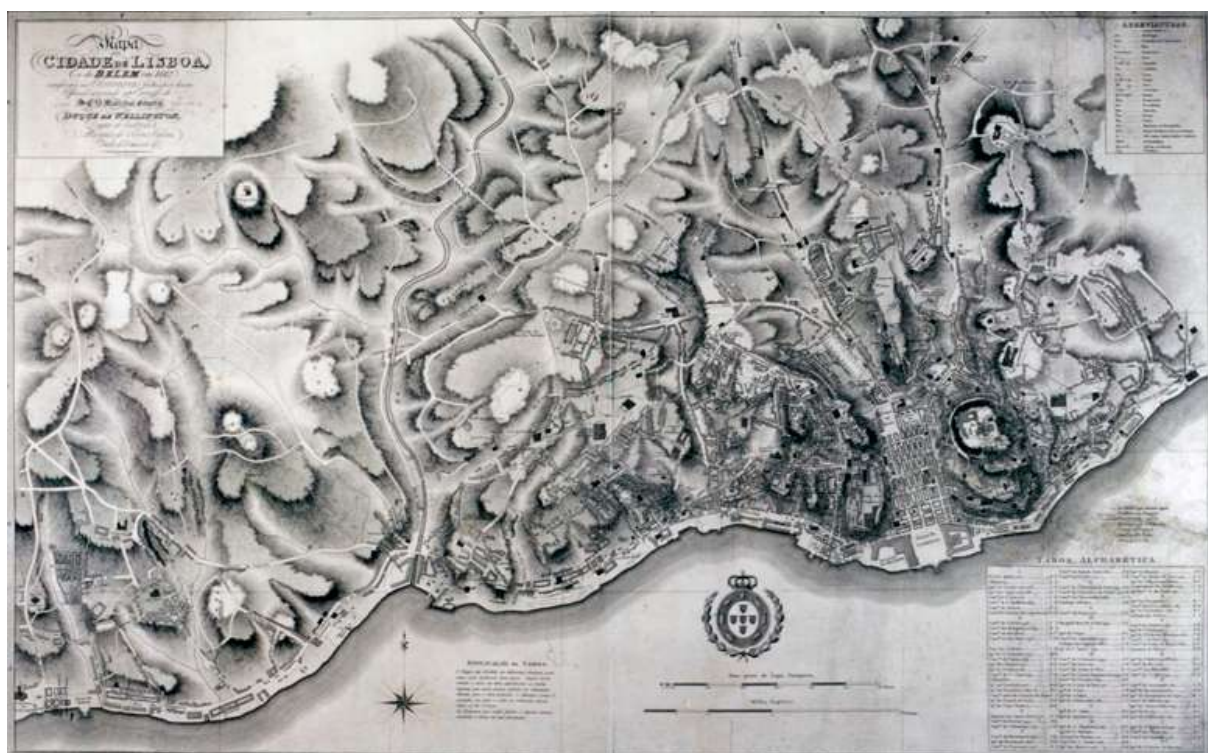
# PARTE 2



CAPÍTULO 2

## À ESCALA DA CIDADE

**i74.** Mapa da Cidade de Lisboa e de Belém, cartografia histórica, 1856.



O presente capítulo, foca-se para o estudo da cidade de Lisboa, destacando-se quer no seu suporte natural quer na sua ação no desenvolvimento morfológico da urbe, como, na evolução da malha urbana. Procura-se desta forma assimilar uma base de saberes, partindo do geral para o particular, que permita refletir sobre os sistemas “naturais” e “artificiais” deste complexo organismo que é a cidade.

## 2.1. ESTRUTURA VERDE DE LISBOA



Ao observar o território da cidade de Lisboa, deparamo-nos com a evidente existência de um suporte natural que, ao longo dos tempos, tem sido premissa regente na sua definição morfológica. Com topografia fortemente vincada por acentuadas declives entre linhas de festo e de água, a cidade nasce do diálogo entre colinas e rio.

Tal leito de água, estabelece importante relação com os vales drenantes da cidade. Estes últimos encarregam-se tanto da drenagem pluvial como das ribeiras, sendo os de maior proporção o Vale de Alcântara e o conjunto formado pela Campina de Loures, Ribeira de Odivelas e Rio Trancão.<sup>1</sup> Contudo, confirmam-se a existências de vários outros vales drenantes aos quais devem estar intrínsecas as noções de gaivagem, razão pela qual, a permeabilidade do tecido urbano é fundamental.

É sobretudo nestes vales que se observam lugares ideais para desenvolver a estrutura verde da cidade. *“A cidade deve-se desenvolver permitindo a existência de zonas verdes que se distribuam pela área urbana, como um sistema arterial num organismo.”*<sup>2</sup>

O capítulo que se segue procura compreender um dos principais corredores verdes da cidade, Corredor Verde de Monsanto, bem como o seu principal “pulmão”, o Parque Florestal de Monsanto. Visa também explorar a relação da cidade com o conceito de espaço verde e a forma como este involuiu. Para tal, toma-se como linha de prelúdio aquele que foi o primeiro espaço verde público de Lisboa –

**i75.** Esquemas da Estrutura Topográfica, Hídrica, Verde da Cidade de Lisboa.

<sup>1</sup> TELLES, Gonçalo Ribeiro, Parque da Nova Lisboa, in *Arquitectura*, nº 138, p. 101.

<sup>2</sup> TELLES, Gonçalo Ribeiro, Parque da Nova Lisboa, in *Arquitectura*, nº 138, p. 112.



o Passeio Público.

### 2.1.1. O PRIMEIRO PARQUE | O PASSEIO PÚBLICO

O Passeio Público, também designado por Passeio Público do Rossio, surge no plano de reconstrução da cidade de Lisboa após o terramoto de 1755. A sua edificação iniciou-se em 1764, sendo o primeiro espaço com carácter coletivo e institucional. Até ao século XVIII, as áreas verdes da cidade tinham uma identidade intimista e privada. Estas surgiam um pouco por toda a urbe sob forma de hortas, quintas ou integradas em palácios. Os jardins, privados, eram sobretudo destinados à aristocracia. Tal facto resulta da influência da cultura sul europeia, vincada pela antiga presença árabe.<sup>3</sup>



**i76.** Fonte do Passeio Público, imagem de Estúdio de Mário Novais, a.f. CML.

O Passeio Público é tomado como um marco histórico, este assume índole distinta, mas também por ser integrado e planeado, de raiz, no conjunto urbano que serve. É importante frisar que este se localiza-se numa linha de água com alguma relevância para a cidade. A sua natureza pública está relacionada com uma alteração na estrutura social vigente: a burguesia vem ascender à deposta aristocracia, procurando adaptar à sua vivência os valores e modelos desta última.

Projetado por Reinaldo Manuel dos Santos (1731 – 1791), en-

<sup>3</sup> NEVES, Ana Maria; DINIS, Maira Manuela; CORDEIRO, Maria e AZEREDO, Maria Helena, *História da Arquitectura Portuguesa – os jardins o Passeio Público*.



**i77.** Espetáculo inspirado no Passeio Público na esplanada do Castelo de São Jorge, imagem de Gonçalves, 1979, a.f. CML.

genheiro militar e arquiteto, o Passeio Público nasce do desejo de coroar, com zona ajardinada, o espaço reedificado da cidade. Foram expropriadas desse lugar a Horta de Manceba, a Horta de Cera e as Terras do Castelo de Melhor. A área destinada compreendia-se, a norte, pela Rua do Príncipe, atual Rua Primeiro de Dezembro, e a sul, pela Praça da Alegria de Baixo<sup>4</sup>. Vinculando-se aos paradigmas nacionais, este novo elemento urbano assume-se geométrico, monocolor e fechado. Formado por uma alameda com cerca de 300 metros de comprimento e 90 metros de largura, ladeada por muros



(em cima)

**i78.** Planta do Passeio Público.



(ao lado)

**i79.** Planta do Passeio Público, Cartografia de Filipe Folque, 1856.

A frente sul bem como a porta permaneceram, durante vários anos, provisoriamente em madeira. Sem grande adesão, o Passeio Público reduziu-se a um bosque ladeado por muros até ao ano de 1834. Incompreendido pelas altas classes sociais da época, falhou na sua função de centro de socialização dos lisboetas. Assim, a sua primeira fase de existência foi marcada desta forma: "*Aos Domingos ainda la aparecem umas senhoras da burguesia, mas da nobreza já mais (...)*".<sup>5</sup>

Em 1835 iniciam-se as obras para reformulação do Passeio

<sup>4</sup> À época, a Praça da Alegria começava na parte superior, que agora se encontra ajardinada, e prolongava-se em rampa até junto da Rua do Salitre. A essa junção e ao pequeno largo dava-se o nome de Praça da Alegria de Baixo. *Ibid.*

<sup>5</sup> Tostões, Ana, Monsanto, *Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral*, 1992, p.22.

Público, desta vez com projeto da autoria do arquiteto municipal Malaquias Ferreira Leal (1787 – 1859). Os muros deram lugar a pilares de cantaria, com gradeamentos em ferro assentes em faixas de alvenaria, ladeadas por pedra. A estrutura provisória em madeira foi substituída por portões em ferro, com guarnecimentos de bronze.

Foram ainda acrescentados 30 metros à extensão original. No interior passou a existir um lago, que separava o Largo do Passeio Público da Rua Principal. Esta última com largura de 20 metros, povoada de candeeiros a gás e bancos em toda a sua extensão. No extremo norte, a Rua Principal findava num conjunto de terraços, que abrigavam um outro pequeno lago. Nas áreas, oriental e ocidental, adjacentes à Rua Principal, encontravam-se talhões arborizados e jardins, que se dividiam em ruas secundárias. Foi ainda acrescentado pequeno quiosque para a aquisição de bebidas e comida.

Após alterações, o Passeio Público impôs-se como espaço predileto da sociedade lisboeta para convívio e recreio. Foi assim iniciada uma nova fase de popularidade que viria a perdurar até aos seus últimos dias.



**i80.** Pavilhão, lago e terraço, da entrada norte do Passeio Público, 1900–1945.



**i81.** Baile infantil de Justino Soares no Passeio Público, 1961.



**i82.** Iluminação das festas noturnas do Passeio Público, 1900–1945.

Nesta fase áurea, o Passeio assemelhava-se a um salão ao ar

livre. Acolhia diversos festejos, festas temáticas, sendo as mais aclamadas as de *Mma Amann* (1848 – 1887), com temáticas chinesas e bailes. Ouvia-se música e havia fogo-de-artifício, revelando todo um cariz cénico em Lisboa e na sua sociedade. Ir a este espaço passou a integrar a rotina dominical de várias classes sociais. Após presença na missa, que era escolhida conforme a moda da época, as famílias desciam até ao Passeio, onde usufruíam dos concertos da tarde e das populares noites de Verão, marcadas pela presença da família real. No ano de 1852, o lugar passou a estar aberto ao público desde que “*decentemente vestido*”.<sup>6</sup>

### 2.1.2.O PERÍODO ROMÂNTICO | A MEDIÁTICA AVENIDA DA LIBERDADE

O Passeio Público vem consciencializar para a necessidade da existência de estruturas verdes públicas que sirvam a cidade, não só como locais de recreio, mas também tendo em vista a higienização do ambiente. Esta nova forma de pensar resulta da influência do movimento iluminista, originário no norte da Europa.

São concebidos outros espaços verdes por Lisboa, seguindo uma lógica de aproveitamento de largos com vistas privilegiadas. Refira-se, a título exemplificativo, São Pedro de Alcântara, o Jardim do Príncipe Real, o Campo de Santa Clara, entre outros.

O Jardim da Estrela, inaugurado em 1852, vem estabelecer-se como o grande parque da cidade durante quase um século. Os jardins botânicos, com o seu carácter cultural e científico, são também importantes reservas verdes da cidade, assim como a Tapada das Necessidades e a Tapada da Ajuda.

A par com o entusiasmo gerado pelo Passeio Público, começam a conceber-se novos conceitos de progresso, em grande medida associados à expansão demográfica da capital. O ideal de progresso baseia-se, neste caso, no modelo que Haussmann (1809 – 1891) iniciou na década de 1850, em Paris. E que consistia em grandes eixos viários – *boulevards* – higiénicos e monumentais criados



**i83.** Avenida da Liberdade, imagem de Eduardo Alexandre Cunha.



**i84.** Boulevard de Paris, 2014.

<sup>6</sup> Tostões, 1992, p.27.



sobre a antiga malha orgânica da cidade medieval.

Assim, em 1859, foi pela primeira vez referido, o que mais tarde viria a ser a Avenida da Liberdade: “(...) se mande estudar desde já a abertura de uma larga rua ou alameda, que partindo do fundo do Passeio Público, corte pela parte inferior ao Salitre e siga pelas Terras de Valle do Pereiro até São Sebastião da Pedreira (...)”.<sup>7</sup> Contudo a ideia de uma *boulevard* na capital levou anos a “fermentar”. A década de 1870 foi, em especial, ativa para o desenvolvimento da ideia.

Surgem três propostas que, sacrificando o Passeio Público, formavam um eixo de ligação com o norte da cidade. Mas foi em 1879, depois da chegada de Ressano Garcia (1847 – 1911), que para além de ficar à frente do projeto era também o Engenheiro Chefe da Repartição Pública, e Rosa Araújo (1840 – 1893), como Presidente da Câmara de Lisboa, que a concretização da Avenida tomou verdadeiro impulso. Nesse mesmo ano, a 21 de junho, o projeto foi unanimemente aprovado, a 18 de agosto, definido o nome como Avenida da Liberdade e a 24 de agosto iniciadas as obras, partindo do extremo mais a sul em direção ao norte da cidade, pois ainda não se achava definido o destino final do eixo.

Durante todo o processo ocorreram contestações fundadas na controvérsia entre românticos e capitalistas. Foram realizados abaixo-assinados pelos munícipes, tendo alguns chegado as 2000



**i85.** Fotografia Panorâmica, Miradouro de São Pedro de Alcântara, 1887.



**i86.** Cartografia histórica de 1950, Avenida da Liberdade.



**i87.** Cantoneiro, Avenida da Liberdade, 1944.

**i88.** Avenida da Liberdade, esquina com a rua Barata Salgueiro, 1940.



<sup>7</sup> Proposta do Presidente Júlio Pimentel, em Arquivo Municipal, sessão de câmara a 3 de junho de 1859, pp. 322 e 323.

assinaturas, entre elas a de Ramalho Ortigão (1836–1915), escritor português, autor de algumas crônicas desfavoráveis ao Passeio Público.

A demolição do já enraizado Passeio Público não foi pacífica, pelo que se optou por camuflar o procedimento. O abate das árvores era realizado à noite e, nas covas resultantes, enterrados os ramos de maior dimensão. Assim foi encoberto até à abertura da vala que receberia o cano geral da Avenida, por esta altura o jardim já se encontrava irreparavelmente abatido.<sup>8</sup>

Em traços gerais o projeto da Avenida é, na sua essência constituído por "(...) *uma avenida de 90 metros de largura, incorporava o Passeio Público no seu arranque e culminava numa praça circular distributiva de onde irradiam quatro vias simétricas de desejada expansão, delimitadas por um grande parque urbano de enquadramento cénico, o Parque da Liberdade.*"<sup>9</sup>

**i89.** Avenida da Liberdade, imagem de Eduardo Alexandre Cunha.



<sup>8</sup> A construção da avenida pode-se distinguir em três fases: a primeira, a abertura oficial dos trabalhos, em 1879; a segunda, a demolição do Passeio Público, em 1883; e, por último, a terceira, correspondente à inauguração da Avenida, aquando do casamento de D. Carlos com D. Amélia de Orleães, em 1886. Todavia, a Avenida apenas estaria completa dois anos depois, em 1888.

<sup>9</sup> PAIS, Nuno Ventura, *Projecto de requalificação urbana: prolongamento da Avenida da Liberdade*, 2004, p14.

### 2.1.3. A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE | O PARQUE URBANO E O PARQUE FLORESTAL

O projeto do Parque da Liberdade, inicialmente pensado no seguimento da Avenida da Liberdade, viria a mostrar-se mais delicado do que o previsto no que toca à sua definição. Se na sua origem tinha sido idealizado como pulmão verde da cidade, assemelhando-se ao antigo Passeio Público (parque fechado), no andamento do seu processo a ideia sofreu, por diversas vezes, grandes alterações. O ponto crítico, contra o assentamento decisivo do projeto, recaía no constante debate do possível prolongamento da Avenida. Em 1903, também o seu nome acaba por ser alterado: o Parque da Liberdade passa a ser denominado de Parque Eduardo VII, numa homenagem ao monarca inglês após a sua visita nesse ano.

É lançado um concurso internacional para o arranjo paisagístico do Parque, em 1887. A proposta vencedora é da autoria do arquiteto francês Henri Lusseau, que apresentou um traçado organicamente romântico. Contudo, e apesar da tentativa de Ressano Garcia de o adaptar à realidade financeira do Município, o projeto não chegou à fase de execução. Por esta altura, o conceito do Parque já transpunha a mera função de higienização, albergando agora a moderna intenção de fornecer à cidade uma zona destinada a “(...) *um novo tipo de lazer, predominantemente familiar e massificado* (...)”.<sup>10</sup>

É Keil do Amaral (1910 – 1975) que fica a cargo do projeto, sendo aprovado o seu esboço para o parque urbano da cidade em 1945. O arquiteto mantém as morfologias pré-existentes e motivos de ordem simbólica, como era o caso do remate monumental, que vinha a ser debatido por cinco décadas.

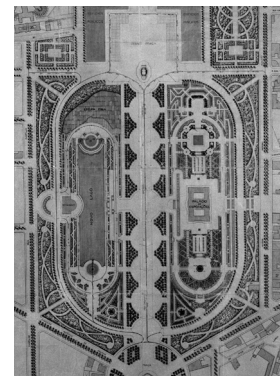
No centro, uma enorme tira de relva, delineada de cada lado por calçadas de estilo português com cem metros de largura, dividia o parque em duas partes de arborização densa. Os caminhos são alterados dando lugar a trajetos mais orgânicos. Do lado ocidental, o lago e a estufa fria são reorganizados. A oriente são projetados percursos de permanências, decorados com roseiras e com botequins



**i90.** Fotografia aérea da Avenida da Liberdade e do Parque Eduardo VII, 1953.



**i91.** Primeira proposta para o Parque Eduardo VII.



**i92.** Planta do Parque Eduardo VII e prolongamento da Avenida da Liberdade,



**i93.** Planta do Parque Eduardo VII, Keil do Amaral, 1945.

<sup>10</sup> PAIS, 2004, p17.



**i94.** Terraplanagens para regularização da placa ajardinada do Parque Eduardo VII, 1950.

de apoio. No topo foram erguidas duas colunas massivas, enunciadoras do efeito acrópole, desejado para coroar o parque. Contudo, nunca chegou a ser executado o grande equipamento público que materializaria esta acrópole tão ambicionada, reduzindo o remate norte a um pedestal sem estátua.



**i95.** Panorâmica do Alto do Parque Eduardo VII, 1952



Anos antes, na década de 30 do século XX, foi iniciado um outro projeto marcante para a estrutura verde da capital. Também ao encargo de Keil do Amaral, a grande obra de Duarte Pacheco (1900 – 1943), o Parque Florestal da cidade. O Parque Florestal de Monsanto é na sua proposta, em 1939, definido como um bosque natural e selvagem. Porém a ideia não é nova, os irmãos MacBride tinham, nos anos 1920s, projetado um antecedente: um parque periférico à cidade. Mas foi Duarte Pacheco, durante o seu mandato de Presidente da Câmara de Lisboa, que levou a grande empresa a ser iniciada.

Keil do Amaral inicia, no mesmo ano, uma viagem pela Europa, afim de recolher mais conhecimento sobre parques florestais. Retira grande aprendizagem dos movimentos de terras e métodos de plantação dos parques parisienses Bois de Boulogne e Bois de Vincennes. Na Alemanha visita a exposição de jardins de Reichs. Mas é na Holanda que estuda os casos mais relevantes, sobretudo o Bosque de Amesterdão, que teve a oportunidade de ver em concretização.

Para o Parque de Monsanto foi criado inicialmente um perímetro de 700 hectares, que foi depois dividido em seis partes, de forma a facilitar a execução dos trabalhos. Assim foi possível realizar em paralelo as expropriações, a abertura de estradas e da autoestrada, a edificação dos equipamentos e a arborização. Esta última consistia sobretudo em pinheiros, carvalhos e eucaliptos. A plantação foi feita de forma a simular o melhor possível a natureza selvagem, "(...) *tratava-se de proporcionar o regresso à terra, a uma vivência rural (...)*".<sup>11</sup>



**i96.** Parques parisienses  
Bois de Boulogne e Bois de Vincennes.



**i97.** Arborização do Parque Florestal de Monsanto, 1944.

<sup>11</sup> PAIS, 2004, p53.



**i98.** Planta do Teatro ao ar livre para o Parque Florestal de Monsanto de Keil do Amaral, 1944.

Foram projetados vários equipamentos, tais como: parques infantis, centro desportivo, clube de ténis, e ainda um teatro ao ar livre. Construído apenas no século XXI, e dando pelo nome de Anfiteatro Keil do Amaral. Salienta-se a sua vista panorâmica sobre o Rio Tejo, enquadrado cenograficamente pelo coberto arbóreo. Porém foram os miradouros que mais se destacavam em número, tirando o melhor partido do declive acentuado da colina.

Em dezembro de 1943 estava definido, em toda a sua extensão, o Parque Florestal de Monsanto, num total de 900 hectares de área. Em menos de duas décadas, Lisboa adquirira dois fortes elementos que viriam a ser, mais tarde, parte integrante de uma grande estrutura verde da capital.

**i99.** Parque Florestal de Monsanto, 1958.



**i100.** Início dos trabalhos da plantação do Parque Florestal de Monsanto, 1938.



Conclui-se deste modo o estudo de parte da estrutura verde de Lisboa. Este, vem aludir ao vínculo entre espaços verdes e espaços edificados. Da investigação sobressai a consciencialização de políticas direcionadas para este âmbito bem como a aceitação pública dos mesmos. Depreende-se o entendimento destes espaços como elementos que vêm melhorar a saúde pública.

Sublinha-se o valor cénico que estes espaços fornecem a cidade, e a sua inclinação para receber atividades de natureza cultural. Ressalta ainda a importância dos sistemas verdes em cadeia na malha urbana. É no seguimento deste conceito que se inicia o próximo capítulo, uma vez que se considera pertinente a interligação e a continuação na estrutura verde na zona de intervenção.



CAPÍTULO 3

## ZONA DE INTERVENÇÃO



**i101.** Fecho do Anel Verde.

Após a análise da relação entre tecido urbano e estrutura verde, entende-se a sua postura basilar face a conceitos medulares da cidade. É no seguimento desta linha de pensamento que se propõe a renaturalização de uma extensão da Ajuda com a finalidade de criar o Parque Natural do Rio Seco. Estabelecendo um vínculo entre o Parque Natural do Rio Seco. Estabelecendo um vínculo entre o Parque Florestal de Monsanto e o Estuário do Rio Tejo, e consequentemente integrar o sistema verde contínuo da cidade. Este compõe uma das principais premissas da presente proposta.

A área de intervenção localiza-se no quadrante delimitado a nascente e a norte pela Rua do Cruzeiro, a sul pela Travessa João Alves e a poente pela Rua Eduardo Bairrada. Porém, no sentido de progredir de forma clarividente, procede-se ao estudo mais alargado de território. Maturando naquelas que são as condições requisitadas para acolher este novo corredor verde proposto bem como o edificado proposto. Primeiramente será realizada uma análise no sentido mais alargado da freguesia, de forma a compreender o parque em toda a sua extensão, de seguida, com um olhar mais incisivo, o Vale do Rio Seco, e por último o quadrante de ação.

### 3.1. ZONA DA AJUDA | A EVOLUÇÃO PÓS-TERRAMOTO



O parque proposto localiza-se na freguesia da Ajuda, Alcântara e Belém. Contudo, a maioria da área encontra-se na primeira, pelo que a breve análise histórica que se segue recai sobre este lugar. Não obstante, acabam por se frisar alguns elementos que se acham para lá deste, uma vez que se consideram pertinentes para o presente estudo.

A Freguesia da Ajuda localiza-se entre as freguesias de Benfica, Alcântara e Belém. A área desenvolveu-se sobretudo após o terramoto de 1755. O Alto da Ajuda foi uma das zonas menos afetadas da cidade, o que levou a família real a abandonar o Palácio da Ribeira e aí instalar-se. D. José I (1714 – 1777), manda erguer o Real Paço de Nossa Senhora da Ajuda. Conhecido como a Real Barraca, o edifício foi construído em madeira para melhor suportar os abalos



sísmicos.<sup>1</sup>

Nobres e criados seguiram a Corte, causando um aumento demográfico na zona. Foram construídas habitações, para atender a esta situação. A súbita deslocação da população e a necessidade de responder com brevidade a todas as solicitações, resultou num tecido urbano pouco coerente, demarcado pela falta de conexão. Na época, palácio, casa senhoriais, aglomerados habitacionais, abarracamentos, quintas agrícolas, pedreiras, moinhos e fornos de cal coexistiam na Ajuda que, pela sua topografia acidentada e a existência de cursos de água, já dificultava qualquer planificação do território.

Durante o Estado Novo, e sobre a alçada da política de Obras Públicas de Duarte Pacheco, foram construídos vários bairros, com a finalidade de desenvolver e traçar alguma ordem. Salientam-se o Bairro 2 de Maio, Casalinho da Ajuda, Alto da Ajuda, Alvito, Restelo, Boa Hora, Belém e Santo Amaro de Alcântara.



**i103.** Equipamentos Culturais na Ajuda e em Belém.

<sup>1</sup> O projeto do atual Palácio da Ajuda foi iniciado em 1796, posteriormente ao grande incêndio que devasta o Real Paço de Nossa Senhora da Ajuda (informação retirada do site do Palácio Nacional da Ajuda).

A nível ecológico destacam-se, a norte, o Parque Florestal de Monsanto e a sul o Estuário do Rio Tejo. Ainda nas franjas da área, impõem-se a presença dos Jardins Botânicos da Ajuda e Tropical, e a Tapada da Ajuda. Do ponto de vista do edificado, evidencia-se o Pólo Universitário da Ajuda no topo norte e a sul a Cordoaria Nacional.

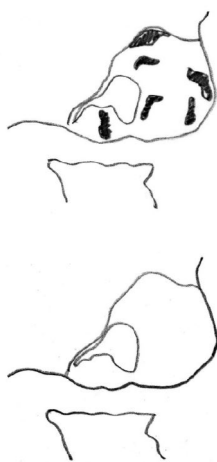
Outros edifícios a enfatizar são o Palácio da Ajuda, o Centro Cultural de Belém, o Museu dos Coches, o Teatro Luiz de Camões, o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, bem como a existência de múltiplas associações e clubes de bairro direcionados quer para a cultura quer para o desporto.<sup>2</sup>

### 3.1.1. O FECHO DO ANEL VERDE | O PARQUE NATURAL

O conceito de envolver a cidade de Lisboa por conjuntos de espaços verdes não é novo. Como referido anteriormente, os Irmãos MacBride propuseram no seu tempo um parque periférico à cidade, incentivados pelos modelos europeus.

Posteriormente assimila-se o conceito de um sistema contínuo, este mostra-se mais sustentável e benéfico. Destacam-se Francisco Caldeira Cabral (1908 – 1992) e Gonçalo Ribeiro Telles (1922). O primeiro impulsiona o conceito *"Continnum Naturale: Sistema contínuo que permite o funcionamento e desenvolvimento dos ecossistemas naturais e dos agrossistemas, através de estruturas que garantem a presença da Natureza e da vida silvestre, a diversidade do potencial genético (biodiversidade), a circulação natural da água e do ar, a regulação das brisas, a protecção do vento e a estabilidade física do território"*.

Gonçalo Ribeiro Telles culmina esta ideia ponderando que para ter total sucesso os sistemas devem ser tomados como um todo, considerando a paisagem global. Ainda segundo este, é importante que a introdução destes sistemas verdes não invalide os paradigmas próprios da cidade. É nesta linha de raciocínio que se desenvolve nos projetos de ligação do Parque Eduardo VII ao Parque



**i104.** Periférias Centrais.

<sup>2</sup> Informação retirada do site da Junta de Freguesia da Ajuda.

Florestal de Monsanto, criando um anel verde na cidade.

Assim, o Parque Natural do Rio Seco proposto surge da vontade de prosseguir este sistema verde contínuo e fechar o anel verde. O parque nasce no intervalo das duas entidades mais proeminentes no suporte natural da cidade: o Parque Florestal de Monsanto e o Estuário do Rio Tejo. Enfatiza-se uma vez mais, que este ganha coerência quando entendido como parte integrante de um todo, estrutura verde contínua.

O parque subdivide-se em quatro extratos: o Parque Universitário, que prorroga o Parque de Monsanto, circulando entre o Pólo Universitário; o Parque Geológico, onde se destacam as formações geológicas que demarcam o limite; o Parque Agrário, que se localiza junto à Tapada da Ajuda e, por fim, na extremidade mais a sul o Parque Urbano que percorre a malha urbana mais consolidada e finda com o momento de desaguo da ribeira no Rio Tejo.



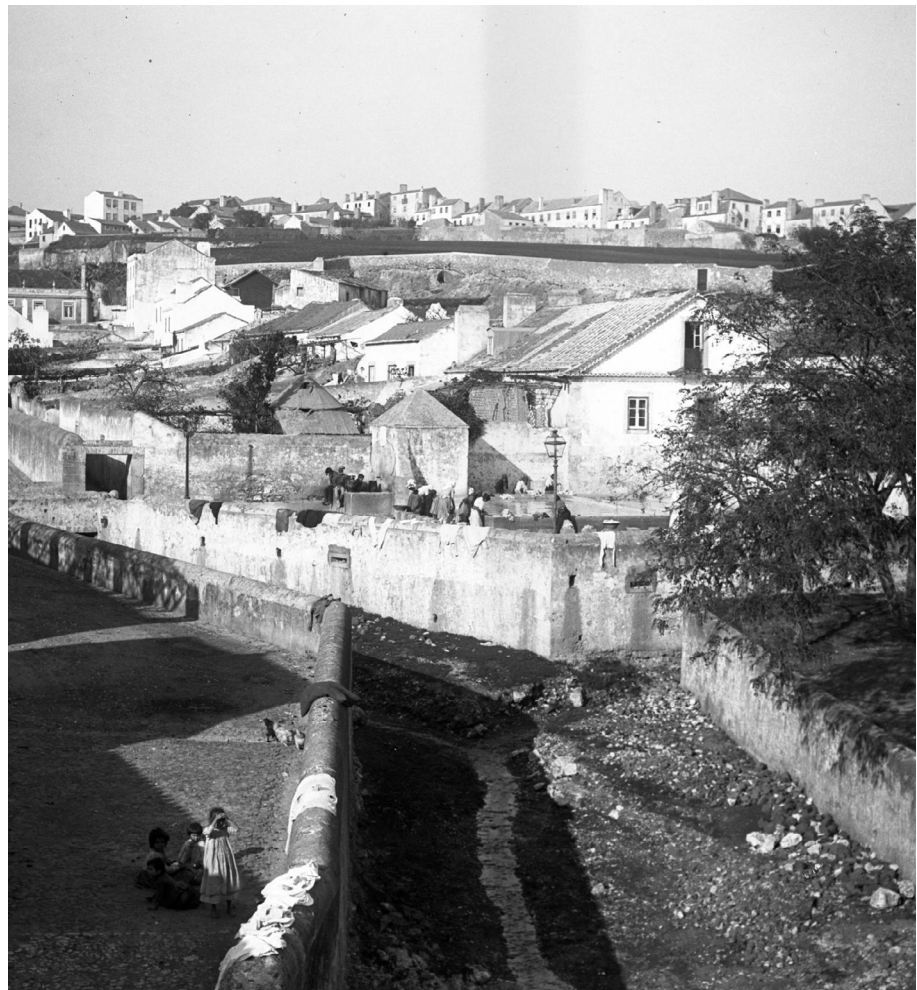
**i105.** Diferentes Elementos dos Corredores Verdes em Lisboa.

A ligação que este vale drenante estabelece entre interior da cidade e rio, materializa alguns dos conceitos de sustentabilidade que os corredores verdes devem acompanhar. A descontinuidade da malha construída vem igualmente potencializar a intervenção nessa diretriz, criando a oportunidade de consolidar a área criando um sistema natural intrínseco no tecido da cidade.

### 3.1.2. O VALE DRENANTE | A RIBEIRA

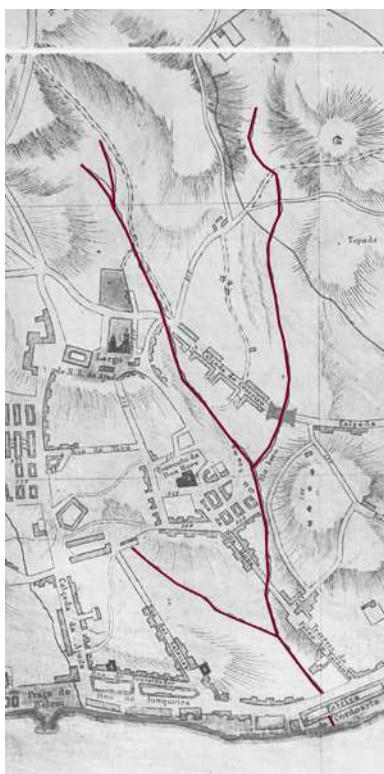
A linha de água na qual o parque assenta, conduz um curso de água natural, que se desenvolve pela topografia moldando-a, e assumindo grande valor na compreensão do território. A água que, desde cedo, está na génese da morfologia do tecido urbano, revela-se também neste braço da cidade como premissa originária.

**1106.** Sítio do Rio Seco, com a ribeira a percorrer junto ao Largo.

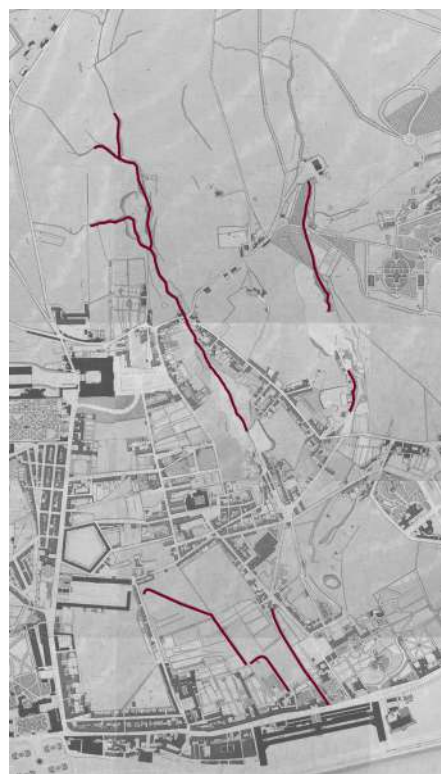




**i107.** Percurso da Ribeira na Cartografia de 1812.



**i108.** Percurso da Ribeira na Cartografia de 1834.



**i109.** Percurso da Ribeira na Cartografia de 1911.

A nascente principal localiza-se a norte, nos Montes Claros, juntando-se depois dois afluentes. O primeiro, cuja nascente se encontra na Tapada da Ajuda, percorre o Vale do Rio Seco, e informalmente designado como ribeira do Rio Seco, é batente pertinente para a proposta do presente trabalho. O segundo, tem a sua nascente na zona da Quinta do Almargem.

Depois de unidos, a ribeira que formam desagua no Rio Tejo, perto da Cordoaria Nacional. Este curso de água foi progressivamente submetido a um processo de encanamento, resultando numa alteração vincada da topografia da zona, sobretudo no Vale do Rio Seco.





**i110.** Percurso da Ribeira na Cartografia de 1950.



**i111.** Percurso da Ribeira na Cartografia de 1983.



**i112.** Percurso da Ribeira no Ortofotomapa.

Outrora acidentada, tal topografia deu lugar à quase horizontalidade da atual estrada. Nos dias de hoje, ainda é possível acompanhar o percurso que a ribeira seguia através dos chafarizes que se encontram pelo caminho.

Propõe-se desencanar a ribeira, de modo a reproduzir a antiga memória do local. Mas, eminentemente, garantir que alimentada por este curso de água que aí pervaga, se estabelece a proliferação de vegetação e o desenvolvimento de um ecossistema sustentável.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> TELLES, Gonçalo, *A Utopia e os pés na terra*, 2003.

### 3.2. O VALE DO RIO SECO | A MEMÓRIA DA ÁGUA

A zona do Rio Seco é marcada pelo vale que aí se encontra. Cria, através da sua natureza única, um dos momentos mais marcantes da cidade de Lisboa, em muito devido aos corpos monolíticos que o delimitam, enquadrando-o cenograficamente.



O encanamento da ribeira, anteriormente mencionada, modelou amplamente o vale. Através de cartografias e fotografias antigas é possível compreender que a ribeira seguia por território muito mais acidentado, caracterizado pela presença de vários muros de contenção e por vários elementos rochosos. Deparamo-nos ainda com o facto de o vale ser, na época, intensamente mais profundo.

Destaca-se a presença da água, traduzindo-se no tecido urbano em momentos de passagem e de permanência. No Vale do Rio Seco verifica-se como momento de permanência, materializado nos chafarizes, do Rio Seco e da Travessa do Chafariz, este último intrínseco num muro de suporte, encabeçado por um “pescoço de cavalo”, localizados na Travessa do Chafariz. O abastecimento deste é feito através do muro onde se insere, por canalização interior. As antigas fotografias expõem de forma clara que a presença do muro e do chafariz, providenciam ainda a memória rural da área, onde lavadeiras e crianças se aglomeravam não só no chafariz como tam-

**i113.** Afloramentos geológicos e a Ribeira da Sacôta  
- Rio Seco.



**i114.** Vale do Rio Seco, muro de contenção com ‘pescoço de cavalo’, 1940.



**i115.** Crianças a brincar em pequenas bacias de água formadas pela pedra, 1940.



bém nas pequenas bacias de retenção que a ribeira formava.

Ressaltam-se ainda outras particularidades pertinentes neste vale. Uma delas, a descontinuidade da sua malha urbana. Onde é passível observarem-se dissonantes períodos históricos, estes carregam consigo distintos traços, que se revelam conflituosos entre si. Porém, são as formações monolíticas que verdadeiramente caracterizam o vale.

**i116.** Chafariz do Largo do Rio Seco, 1953.



### 3.2.1. GEOMONUMENTO | 'A ALEGORIA DA GRUTA'

Os afloramentos geológicos que se acham no Vale do Rio Seco são, em grande medida, responsáveis pela conceção de um dos mais notáveis e singulares momentos da cidade de Lisboa. Cenário onde natureza e urbe se cruzam criando confronto de realidades que, devido à sua escala, se julga inverosímil na cidade. Esta formação rochosa está classificada como Geomonumento pelo Município de Lisboa e, tal como este, descobrem-se na metrópole outras situações semelhantes, contando-se quinze no total.

Lisboa está fundada em solos geológicos de natureza calcária e vulcânica. O Vale do Rio Seco e, inevitavelmente, os seus corpos monolíticos proeminentes assumem índole calcária.

Precedentemente, o Vale do Rio Seco era explorado como pedreira, pelo seu lioz, que era utilizado na criação de alvenarias, cantarias e estátuas e para o fabrico de cal. Ainda se acham no vale os fornos de cal utilizados para a produção de cal.<sup>4</sup>

Todavia, o foco desta análise é o Geomonumento e os seus predicados. Aquando pedreira, a sua exploração era realizada de duas formas, a mais dominante era a céu aberto, conquanto a gruta que se verifica no Rio Seco comprova a existência de exploração subterrânea. É importante realçar que, apesar de ter um aspeto primitivo e natural, isto no sentido de a intrusão humana ser inexistente, esta paisagem do vale do Rio Seco é, na realidade, moldada pela mão humana. A escavação da rocha, que de forma simplificada se traduz na gruta, está primitivamente no imaginário das mais variadas culturas. Estas depressões geológicas aludem à dimensão de sagrado e do rito. São inúmeras as metáforas criadas em seu torno. Na obra *A Republica* do filósofo grego Platão, este alude à gruta na *Alegoria da Caverna*, onde a caverna representa o mundo físico, de onde a alma deve sair. No oriente a gruta simboliza o *cosmos*, o chão equivale à Terra, e a abóboda o Céu.<sup>5</sup>



**i117.** Afloramentos Geológicos do Vale do Rio Seco.

(de cima para baixo)

**i118.** Geomonumento do lado Nascente do Vale do Rio Seco.

**i119.** Geomonumento e Gruta do lado Poente do Vale do Rio Seco.

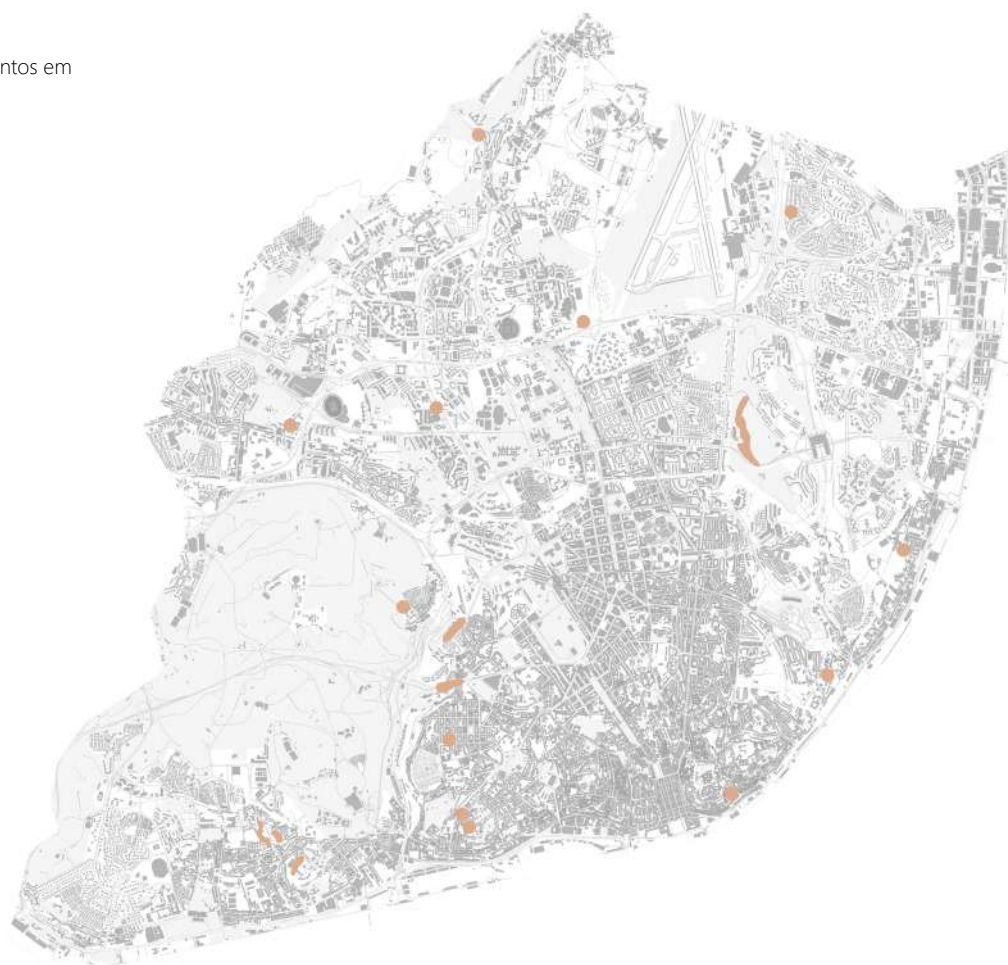


<sup>4</sup> Informação retirada do site da Câmara Municipal de Lisboa.

<sup>5</sup> *Dicionário dos Símbolos*, pp. 177 e 179.



**i120.** Geomonumentos em Lisboa.



### 3.2.2. RUA DO CRUZEIRO

Para concluir o estudo do território, levanta-se a necessidade de observar a Rua do Cruzeiro, a artéria principal da área de intervenção. De origem moura, a rua localiza-se numa linha de festo e foi, durante anos, um dos acessos mais importantes de Lisboa, pois fazia parte da ligação entre Lisboa e Queluz.

Atualmente a Rua do Cruzeiro encontra-se ladeada, sobretudo, por edifícios de habitação, com laivos de comércio local nos pisos térreos. Destacam-se a heterogeneidade de tipologias e épocas, e a descontinuidade das cérceas. Apesar de existir considerável número de casa devoluto a rua encontra-se consolidada, com a exceção de um troço, onde se destaca a descontinuidade do construído. Esta descontinuidade transita também para o total do quarteirão. Através da análise cartográfica depreende-se que este quarteirão, assim como o seu adjacente, nunca assumiram traços consolidados.

Estes quarteirões compreendem-se entre a Travessa da Ferugenta e a Travessa das Fiandeiras e partilham a Travessa José Fernandes. De forma informal apelidar-se-ão estes quarteirões como quarteirão sul e quarteirão norte. Destaca-se a frente para o vale e sobretudo a escarpa rochosa do quarteirão sul. A proposta de edifi-



**i121.** Rua do Cruzeiro



**i122.** Alçado da Rua do Cruzeiro.

i123. Rua do Cruzeiro, 1964.



cado anuncia-se nestes. De forma sucinta propõem-se consolidar o quarteirão norte através de um programa de habitação e o quarteirão sul com um equipamento cultural destinado às artes cénicas e uma residência de apoio ao equipamento.

Do estudo da área de intervenção retiram-se importantes conclusões. Entre elas, a capacidade que o vale possui para acolher o Parque Natural e assim dar continuidade a estrutura verde da cidade. Pondo em uso o conceito de *Continuum Naturale*.

O ato de desencanar ribeira do Rio Seco, mostra-se também importante, pois vem ajudar a garantir a sustentabilidade do novo ecossistema. Atende-se também a vontade de recrear espaços de permanência no parque com a ribeira a céu aberto.

Atribui-se especial atenção às escarpas rochosas que ladeiam o vale do Rio Seco. Estas figuram elementos de teor material, estrutural, plástico e simbólico, que transmitem grande potencial arquitetónico. Para testar estas características propõem-se um edificado que se incorpore na prática da escavação, tendo o corpo monolítico do vale como suporte.



# PARTE 3





CAPÍTULO 4

# ARQUITETURA ESCAVADA



*“Todos os blocos de pedra contêm em si uma escultura  
e é tarefa do escultor descobri-la.”<sup>1</sup>*

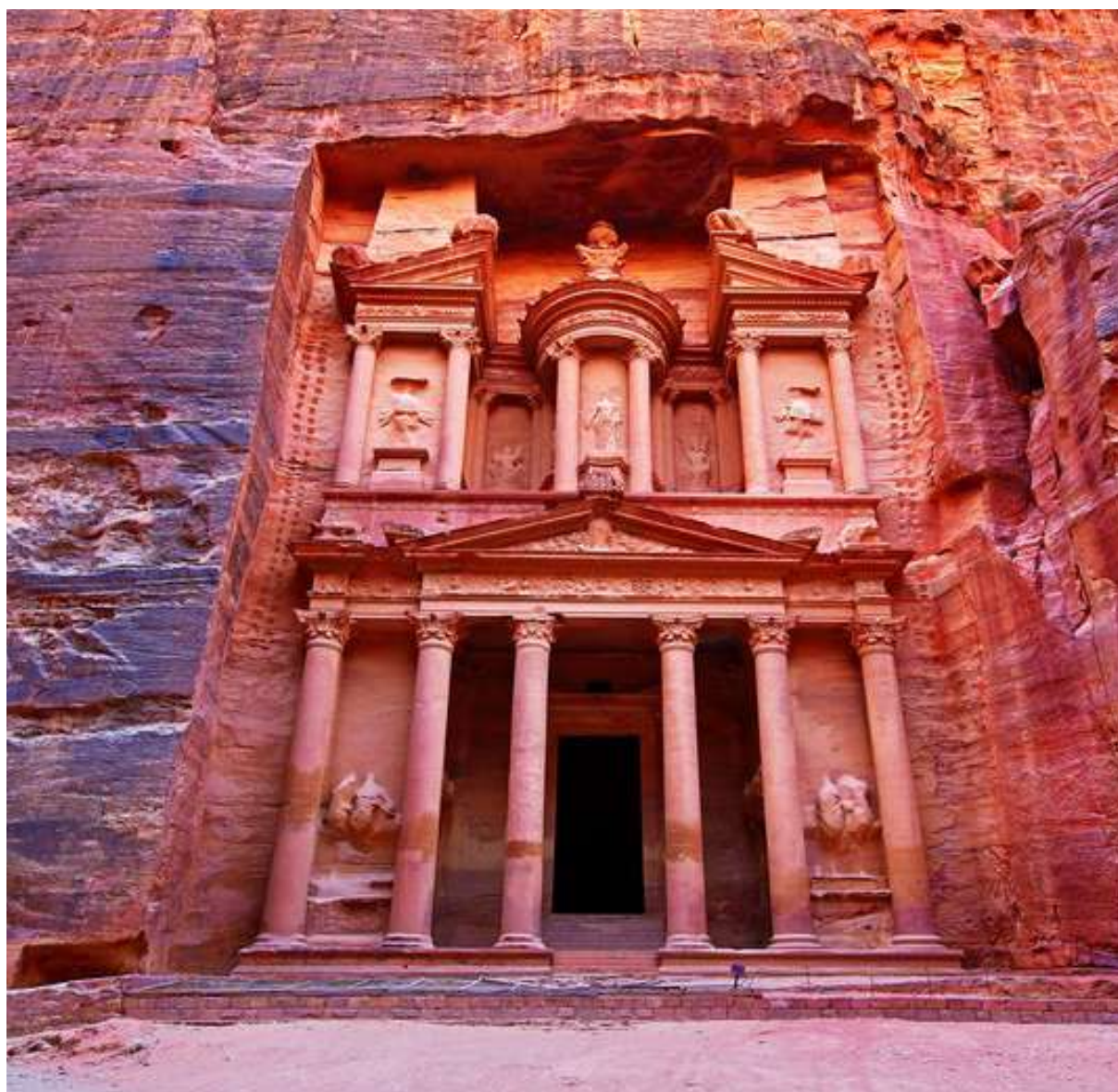
(página anterior)

**i124.** Anfiteatro Romano,  
Cidade de Petra, Jordânia.

---

<sup>1</sup> Miguel Ângelo (tradução livre da autora)

**1125.** Al Khazneh, Cidade  
Petra, Jordânia, imagem de  
Alamy.





A parte que se principia visa debruçar a sua atenção sobre a prática da arquitetura escavada. Pretende-se enunciar com brevidade a forma como esta se dissemina pelo globo, como se traduz num dos conceitos base da arquitetura.

Procura-se aludir às suas características empíricas, a sua relação com os elementos exteriores, como a luz e a água. Bem como meditar a conceção de vazio e a sua associação à arquitetura escavada.

#### 4.1. A ROCHA COMO SUPORTE | PASSADO E PRESENTE

O exercício da arquitetura escavada é talvez a mais antiga materialização desta disciplina. Um processo que remete ao refúgio natural, ao primórdio de “casa”. Sendo a primeira apropriação do espaço, não é por isso surpresa que tal forma de arquitetar traga consigo vasta história com exemplos por todo o globo.

**i126.** Tumbas de Likya, Turquia.





A arquitetura escavada pode ter como suporte vários tipos de matéria, terra, rocha, argilas, entre outros, contudo, o presente trabalho focar-se-á na escavação de rocha maciça.

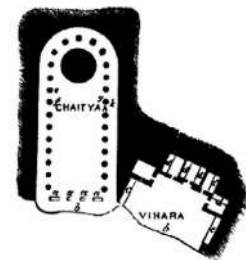


**i127.** Templo de Kailasa, Índia.

**i128.** Caverna Bhaja, Índia.



**i129.** Planta da caverna Bhaja, grutas Chaitya e Vihara, imagem de J. Burgess, 1880.



Vejam-se os exemplos de Petra, na Jordânia, 300 a. C.; o Templo Kailasa, do século VIII, e as cavernas de Bhaja e Badami, século II e VI, respectivamente, na Índia; Bieta Giorgis, uma Igreja escavada, num maciço de rocha, na Etiópia, no séc. XII; as Tumbas de Likya e a cidade de Kapadokya, na Turquia, do século 6 a. C.. Esta última, constituída no total por sete mil quilómetros quadrados de estruturas cavernosas, um verdadeiro formigueiro subterrâneo à escala humana.



**i130.** Cidade de Kapadokya, Turquia, imagem de Kis László, 2010.



**i131.** Igreja Bieta Giorgis, Etiópia.

Também Matera, na Itália, século III a.C., é um exemplo de cidade erguida através de arquitetura escavada. Fundada pelos romanos no séc. III a.C., Matera compõe um desafio visual de perceber onde finda a rocha e começa a arquitetura, uma autentica confluência de 'natural' e 'artificial'.

Ao longo dos tempos, o Homem foi cada vez mais associando o maciço geológico ao culto, aos rituais e a religião. Na China, as vertiginosas escadas do Monte Huashan, esculpidas numa rocha de acentuada inclinação, fazem parte de um extenso percurso do sagrado monte. Também em Espanha, mais precisamente em Sentenil de las Bodegas pode-se encontrar singulares formas de apropriação geológica. Na Beira-Baixa portuguesa, na aldeia de Monsanto, acham-se exemplos de maciços geológicos integrados na arquitetura e na definição do espaço público.

(em baixo)

**i132.** Escadas do Monte Huashan, China.

(ao lado)

**i133.** Poço Chand Baori, Índia, imagem de Alex Bunjes, 2013.



**i134.** Sentenil de las Bodegas, Espanha.

A escavação pode ser feita de forma a obter vazio, como é o caso de Chand Baori, do século IX, ou do Templo do Sol, em Modhera, do século XI, ambos na Índia. O primeiro, assim como inúmeros outros casos naquele país, configura-se numa construção de subtração, com o propósito de chegar aos lençóis de água subterrâneos. Estes poços são revestidos em escadarias que permitem a deslocação desde a superfície até ao nível mais baixo.



No Templo do Sol, pode-se encontrar bacia de água com as mesmas características. Contudo, sublinham-se também as escavações de forma a obter o “cheio”. Vejam-se os exemplos anteriormente referidos do Templo Kailasa, na Índia, e a Igreja Bieta Giorgis, Etiópia, onde foi trabalhado o maciço central através da escavação do perímetro envolvente, criando espaço vazio entre centro e a envolvente.



**i135.** Centro das Artes – Casa das Mudas do Arq. Paulo David, Madeira, imagem de Fernando Guerra, 2011.

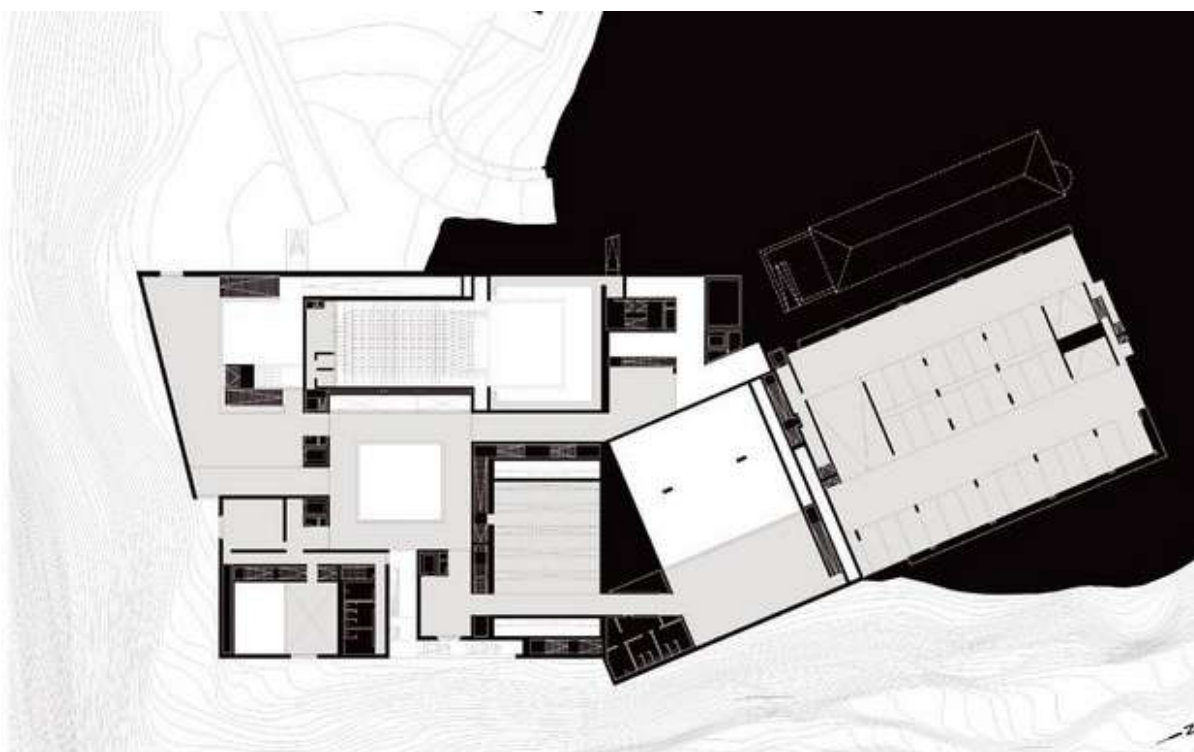
A arquitetura subterrânea na contemporaneidade parece, por vezes, reservada aos programas que, de alguma forma, são associados à perturbação da malha citadina, como é o caso de parques de estacionamento, estações ferroviárias, infraestruturas em rede, armazéns, entre outros. Contudo, este cânone nem sempre está presente, verificando-se por vezes programas que permitem a exaltação da pré-existência e suas premissas particulares. São vários os arquitetos que se debruçaram sobre este campo da arquitetura. Emilio Ambasz explora a relação entre o construído e a matéria já existente, levando à dissolução dos seus limites e permitindo outros volumes ou espaços permanecerem à superfície como foco principal de atenção. O Centro das Artes – Casa das Mudas (2004), na Madeira, do arquiteto Paulo David, caracteriza-se também pela dissolução de limites. Moldando-se no topo da formação monolítica, integra-se na sua massividade vulcânica e cria a ilusão do seu prolongamento.



**i136.** Laboratórios de pesquisa Schlumberger do Arq. Emilio Ambasz, o projeto não viria a ser construído, imagem Emilio Ambasz, 1986



**i137.** Planta Piso 0, Centro das Artes – Casa das Mudas do Arq. Paulo David.



**i138.** Planta Piso -1, Centro das Artes – Casa das Mudas do Arq. Paulo David.





## 4.2. CRUZAR DUAS REALIDADES | A VIVÊNCIA EMPÍRICA

Neste tipo de arquitetura a entrada tem grande importância, visto que é onde se dá a mudança de paradigma. O ato de transpor a entrada inicia a vivência deste novo espaço que, por ser escavado, é vulgarmente associado a desconforto e a escuridão.

É necessário quebrar esse imaginário no momento da entrada, no momento de transitar do exterior para o interior. O arquiteto John Carmody defende, na obra *"Underground Space Design"*, três estratégias para criar a entrada de um edifício subterrâneo: a primeira, uma entrada convencional; a segunda, por um volume que liga o interior e o exterior, gerando um espaço ambíguo entre estas duas realidades; e o terceiro um volume adjacente ao edifício subterrâneo.

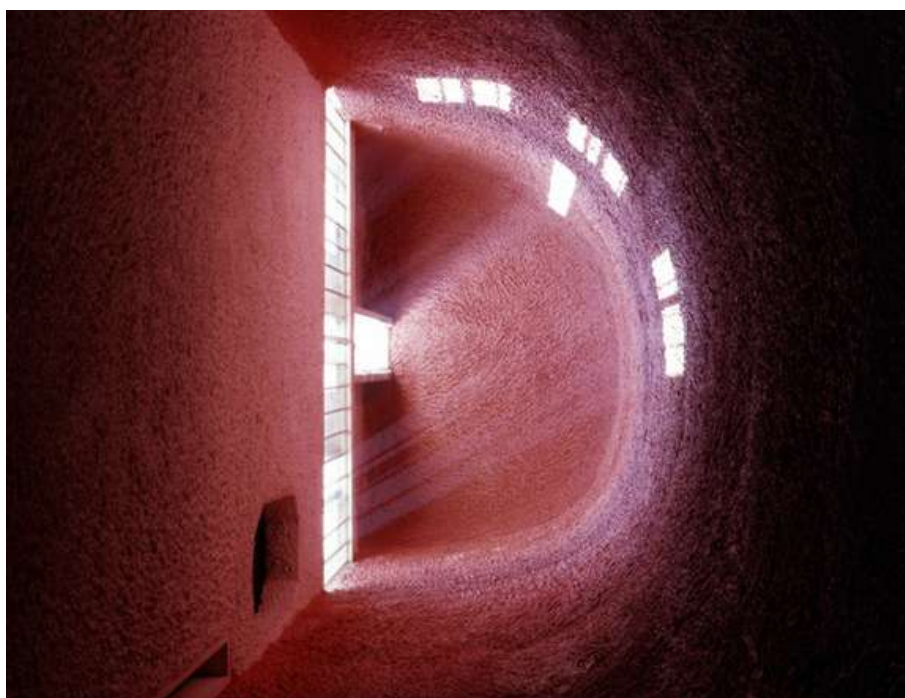
A arquitetura escavada contém em si, e na sua natureza, um deslumbramento ao entendimento humano. Não apenas por espelharem a conquista sobre um maciço natural, mas também por representarem identidade una entre elemento construído e elemento geológico. A vivência dos subterrâneos explora a ampliação dos sentidos sobre a percepção dos elementos que a constituem.

(página anterior)

**i139.** Templo Khao Luang, Phetchaburi, Tailândia.

(ao lado)

**i140.** Vista no nascer do Sol, Capela de Notre Dame Du Haut, Ronchamp, França, Imagem de Henry Plummer, 2011.





Um simples rasgo no maciço, que permita a entrada de luz natural, intensifica a sua importância, do local onde esta incide, na textura do lugar, da sua cor, enfatiza a noção de cheio e vazio, relembra o peso da matéria.

Se por este rasgo entrar água, a natureza do espaço irá alterar-se apenas pelo seu som. Incentiva à descoberta da fonte de tal ruído, à compreensão da textura sobre a qual a água segue o seu curso, frisa o contraste entre ruído e silêncio. O facto de tais elementos serem escassos e, aparentemente, de difícil obtenção traduz-se na sua apreciação. O constante confronto entre elementos eleva a experiência do local: o vazio valoriza o cheio, a escuridão a luz, o exterior o interior, mistificando assim estes lugares. Vivência empírica que dificilmente se obtém à superfície.

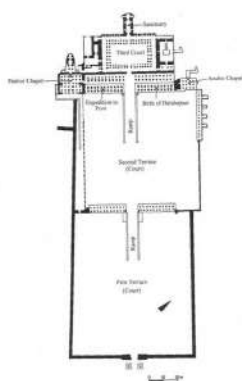
#### 4.3. A SUBTRAÇÃO DA MATÉRIA | O IMAGINÁRIO DO VAZIO

Inerente ao exercício da arquitetura escavada, e ao seu princípio de subtração, está o conceito de Vazio. Tal conceito que, numa primeira instância é associado à ausência de alguma coisa, traduz-se na arquitetura como espaço limitado por presença física, um volume envolvido por matéria, percebido como ponto de partida da criação. Lao Tzu (570 – 490 a. C.) refere-se, em Tao Te Ching, ao vazio como:

*"Com a parede a sua volta,  
o vaso é moldado  
Mas é no seu vazio,  
que o vaso cumpre a sua função  
(...)  
Assim são as coisas físicas,  
tiram partido da matéria  
Mas é na sua metafísica  
que a sua função real se acha."  
(Lao Tzu).*

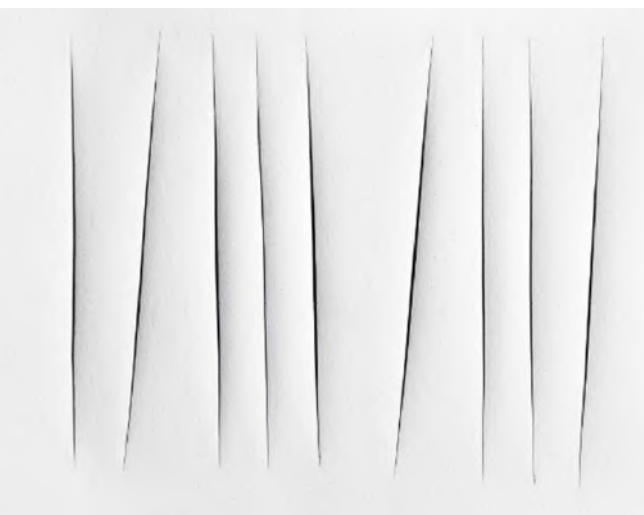


**i141.** Stonehenge, Cromeleque, Inglaterra, imagem de David Goddard.



**i142.** Planta do Templo Hatshetshu.

**i143. e i144.** Lucio Fontana criando um conceito espacial, 1965.



Na arquitetura escavada, o vazio é a definição do espaço arquitetônico e, é nele que reside a possibilidade de experiência de ocupação humana. *"Arquitetura, contudo, não consiste na soma da largura, comprimento e altura de elementos estruturais que enclausuram o espaço, mas no próprio vazio, o espaço fechado no qual o Homem vive e move-se."*<sup>1</sup>

O vazio assume o papel de estruturar o espaço e as relações que nele podem existir. Nos Cromeleques (conjuntos de menires) é possível compreender o peso do vazio e a sua adoração. Na Mesopotâmia e no Egito os edifícios erguiam-se ao largo de pátios, praças ou balcões. É também pertinente mencionar a tipologia casa-pátio, onde o pátio enquanto vazio, que se encontra completamente cercado aludindo quase ao escavado, constitui elemento central da casa, articulando as relações entre os vários espaços. Uma vez mais o vazio surge dando coerência ao cheio. Também na cultura oriental o vazio revela-se estruturante. No Japão, o interior da habitação tradicional distingue-se pela sua neutralidade, desprovido de mobiliário, dando espaço para a existência das relações humanas. A filosofia Zen está em grande medida na base deste pensamento.

No campo artístico, Lucio Fontana (1899 – 1968) medita a espacialidade na pintura produzindo rasgos na tela, forçando nesta o vazio, dando assim tridimensionalidade à natureza bidimensional da pintura.

<sup>1</sup> (Tradução livre da autora) Zevi, Bruno, 1974, pp. 22 e 23.

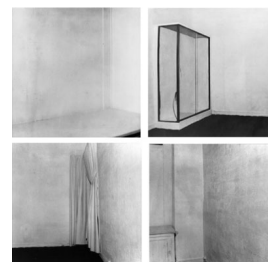
Yves Klein (1928 – 1962) abordou o vazio na sua obra *Le Vide*, onde era pretendido experienciar o espaço, livre de qualquer influência externa ao próprio vazio espacial, permitindo total liberdade de deslocação.

A consciência desta relação entre espaço e deslocação está fortemente ligada ao movimento artístico cubista e à sua compreensão da quarta dimensão. Tem assim, importante papel no entendimento da experiência espacial. Os artistas pertencentes a este movimento tomaram consciência das limitações de um único ponto de vista. Antes preferiram perceber um objeto a partir de vários pontos de vista, depreendendo todos os seus momentos.

A quarta dimensão – tempo – é necessária para a compreensão da arquitetura, pois é no tempo que residia a possibilidade de vivenciar o espaço, o vazio. *"(...) a quarta dimensão é suficiente para definir o volume arquitetónico, isto é, a caixa formada pelas paredes que enclausura o espaço (...)".*<sup>2</sup>

Outros movimentos artísticos procuraram “materializar” o vazio. Na década de 60, Walter de Maria (1935 – 2013) criou *Mile Long Drawing*, que viria a ser classificada como a primeira expressão de Land Art. Tal forma de arte, por norma *in situ* e efémera, além do seu carácter conceptual vem revigorar a importância da paisagem e da ligação com os elementos que lhe são externos. São ainda as obras de Michael Heizer (1944) que vêm destacar o vazio, o peso, a continuidade, entre outros. Tome-se como caso de exemplo *Double Negative*, no vale Moapa, no estado de Nevada, EUA, dois rasgos escavados em colinas opostas criam ilusão de continuidade através do seu volume vazio e do vazio que as separa: *“Em Duplo Negativo, está implicado um objeto ou forma que na realidade não se encontra lá (...)”*.<sup>3</sup>

Na instalação apresentada pelos arquitetos Manuel e Francisco Aires Mateus, em 2010 na 12ª Bienal de Arquitetura de Veneza, intitulada *Voids* os arquitetos praticam o vazio no espaço. *“Neste contexto o Vazio, diferente do nada, apresenta uma possibilidade de desenvolvimento, um ponto de partida, um elemento de organização*



**i145.** 'Le Vide' de Yves Klein, 1958.



**i146.** Movimento Cubista, 'O Acordeonista' de Pablo Picasso, 1911.

2 (Tradução livre da autora) Zevi, 1974, p. 28.

3 (Tradução livre da autora) Heizer, 1991, p. 16.

*espacial e, sobretudo, uma vocação estrutural.”<sup>4</sup>*

Contudo, é no estudo da obra do escultor Eduardo Chillida (1924 – 2002) que se encontra uma das mais interessantes abordagens à relação escavado e vazio.

(ao lado)

**i147.** *'Mile Long Drawing'* de Walter de Maria, 1968.

(em baixo)

**i148.** *'Double Negative'* de Michael Heizer, Imagem de Sam Wagstaff, 1970.



<sup>4</sup> CRESPO, Nuno, *appletonsquare.blogspot*, 2011.



Chillida favorece, na sua obra, a natureza do vazio enquanto matéria de trabalho face à natureza física da matéria. Explorando as características do vazio, o escultor compreendeu que este tem o potencial de influir diferentes percepções de interior e exterior.

A Montanha de Tindaya, localizada na Ilha de Fuerteventura, arquipélago das Canárias, Espanha, cujo cume ergue-se perto dos seis quilómetros tem sido, ao longo dos tempos matéria de grande interesse. Outrora fora um local de celebrações rituais e cultos sagrados, comprovados pelas múltiplas gravuras rupestres que sobreviveram até à nossa contemporaneidade. É neste contexto que, Eduardo Chillida concebe a obra Tindaya, que o próprio defende como o culminar do seu trabalho artístico.



**i149.** Montanha Tindaya, Canárias, Espanha.

**i150.** 'O Elogio da Luz', estudo escultórico de Eduardo Chillida, 1990 .



(da esquerda para a direita)

**i151.** Série 'O Elogio da Luz XIII', estudo escultórico de Eduardo Chillida.

**i152.** Série 'O Elogio da Luz XV', estudo escultórico de Eduardo Chillida.



(da esquerda para a direita)

**i153.** 'O Profundo e o Ar', estudo escultórico de Eduardo Chillida.

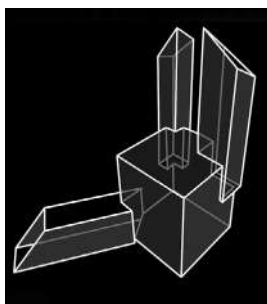
**i154.** 'Mendi Huts' (Montanha Vazia), estudo escultórico de Eduardo Chillida, 1984.

(ao lado)

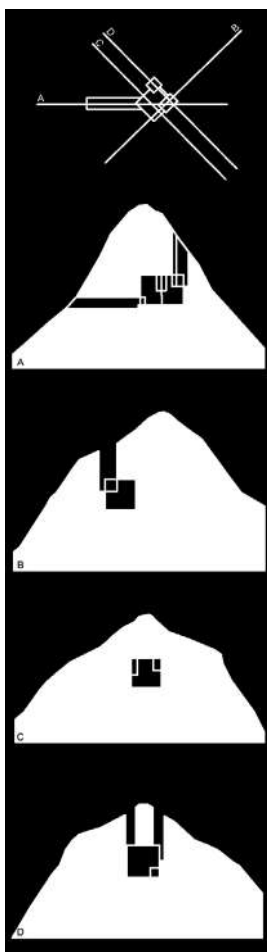
**i155.** Projeção de como seria o projeto Tindaya, de Chillida.

(em baixo)

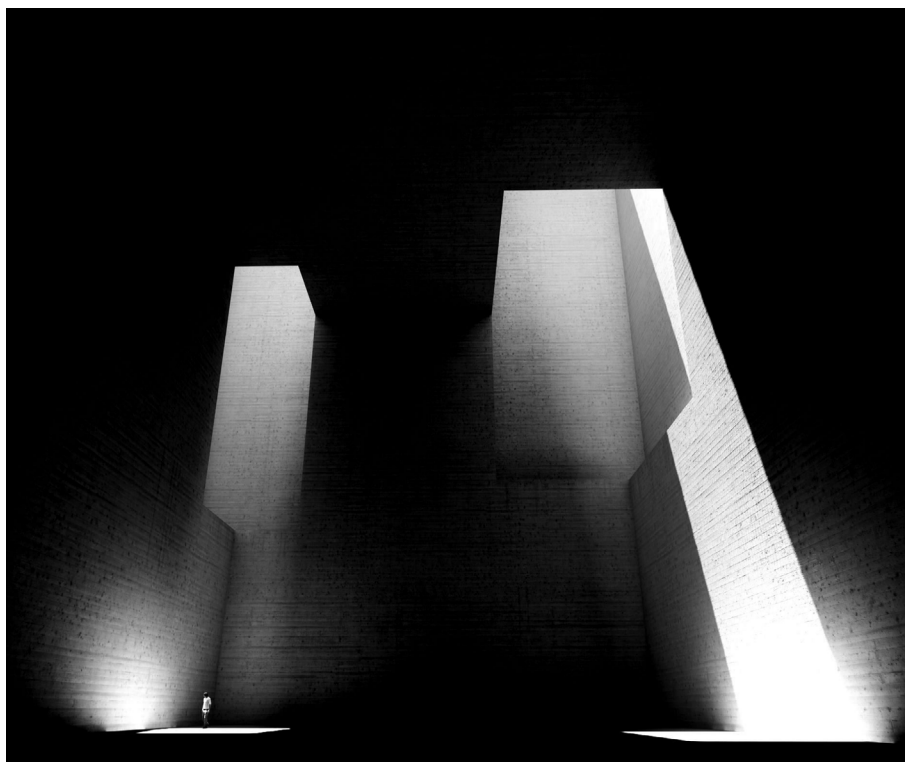
**i156.** Esquema do vazio Tindaya, Chillida.



**i157.** Estudo de secções da Montanha Tindaya, Chillida.



gonizar matéria física à inexistência física, escavando o vazio. Alguns dos trabalhos exemplares desta pretensão são o *Elogio da Luz* (1990), a série *O Profundo é o Ar* e *Mendi Huts* (1984), onde Chillida estuda os limites e a dinâmica das duas ideias antagônicas em análise – vazio e cheio.



Em Tindaya, o conceito pressupunha esvaziar a montanha não alterando o seu exterior, valendo-se da noção de escala que o lugar suscita. Sem adicionar matéria física, deixando apenas a luz entrar e transformar o ambiente interno, evidenciando-a como única presença visual exterior, passando a ser uma das dimensões da escultura. Esta, é formada por quatro prismas.

O prisma central, volume cúbico que, remetendo para a pequenez da escala humana perante a sua escala monumental, é intersetado pelos restantes prismas. Um é horizontal e estabelece a ligação entre exterior e interior, porém não estabelece contacto visual entre o cubo central e o exterior. Os outros dois prismas findam-se na vertical para o zénite, viabilizando o exterior e permitindo a percepção da passagem do tempo. Criam a dinâmica metafísica de luz e sombra, interior e exterior, reclusão e libertação.



O produto final resulta num lugar interior recolhido, a partir do qual se intensifica a presença da paisagem exterior. Onde se sente a presença do vazio, do silêncio em si contido e da opulência, suscitando a meditação do cosmos na sua própria inexistência.

#### 4.5. NO AMAGO DA LUZ | A CONCRETIZAÇÃO DA MATÉRIA

*"A luz traz vida aos objectos e une espaços e formas (...)".<sup>5</sup>*

A interpretação simbólica da luz é transcendente a todos as religiões, crenças ou culturas, para todos os exemplos possíveis a luz está associada à vida, ao divino e ao conhecimento. Segundo o genesis a luz foi a primeira coisa que Deus fez, esta marca o início da criação.

No mundo físico a luz é o elemento imaterial que confere razão à matéria.

*"Luz e coisas pertencem unidas. Quando o sol atinge uma coisa, a luz toma consciência de si mesma, e a coisa adquire a sua presença. (...) todos os lugares têm a sua luz. Luz, coisas e lugares só podem realmente ser compreendidos na sua mutua relação."<sup>6</sup>*

A luz com todas as suas nuances confere sentido à arquitetura. Louis Kahn (1901 – 1974) reforça tal conceito dizendo que o espaço só é realmente arquitetura quando adquirir luz natural. Sobre a influência da luz tudo se transforma, texturas, volumes, limites, cheios, vazios, estabelecendo uma relação mutável entre luz e sombra que permite variadas interpretações de um objeto.

O pintor Claude Monet (1840 – 1926) demonstra esta ideia na perfeição na série de retratos da Catedral de Rouen. Conforme a luz que recebe, a fachada da catedral transforma-se, oferecendo a quem a observa diferentes percepções e emoções.

---

<sup>5</sup> Ando, Tadao, 2001, p. 458.

<sup>6</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian, *"Poetics of Light"*, de PLUMMER, Henry. (tradução livre da autora)

**i158.** Estudo de luz de Claude Monet 'Rouen Cathedral Serie'.



A luz influência não só os aspetos físicos de um espaço, mas também o ambiente metafísico que este tem. Uma vez concebendo harmonia e consonância, outra vez tensão e discordância, ou ainda quietude em oposição a euforia e agitação. Tendo a capacidade de alterar os sentimentos de quem experiencia o espaço.

**i159.** 'Florest of light' instalação do Arq. Sou Fujimoto, 2016, imagem de Laurin Ghinitoiu



Tome-se a obra de Le Corbusier (1887 – 1965) a título de exemplo, no caso a Capela Notre Dame du Haut, 1955, em Ronchamp, França. Este espaço é transfigurado pela luz que emociona quem o experiencia. As suas paredes aparentemente espessas dão lugar no interior, a uma escavação de luz, que de forma controlada ilumina o espaço. Também as suas três torres, direcionadas em ângulos distintos, conduzem diferentes luzes para o interior da capela.<sup>7</sup>



**i160.** Interior da Capela Notre Dame, Ronchamp, do Arq. Le Corbusier.

Em Barcelona, na Casa Batlló, iniciada em 1877, o arquiteto Antoni Gaudí (1852 – 1926) explora a relação da luz com a matéria, no pátio central que percorre seis pisos do edifício. Os cerâmicos que revestem tal pátio, estão dispostos de modo a criar uma percepção idêntica da luz ao longo dos vários patamares. Colocando cerâmicos com tons claros no piso térreo, consequentemente menos iluminado, e no piso mais elevado, e mais iluminado, cerâmicos mais escuros. Deste modo os cerâmicos transitam tenuemente dos tons mais claros até aos mais escuros, simulando que o piso térreo recebe a mesma proporção luz que o piso mais perto da cobertura.

<sup>7</sup> GRAÇA, Elísio Costa, *Diálogos com a Luz: Le Corbusier, entre a matéria e o material*, p.18.



A relação entre luz e vazio mostra-se bastante pertinente. Ora veja-se, na quarta dimensão – tempo – reside a oportunidade de experimentar o vazio, a luz por sua vez confere dimensão ao tempo, permitindo ao ser humano captar o seu fluxo. O Panteão de Roma, 126 d.C., é um excelente exemplo de tal facto, no coração de Roma, este edifício que permanece no imaginário arquitetónico há quase 2000 anos, oferece aqueles que o vivenciam uma derradeira experiência de luz e vazio. No zénite da sua cúpula, um óculo de nove metros de largura, permite à luz natural pervagar o interior de modo incessante e realizar uma metamorfose, em consonância com a altura do dia, no vazio e na matéria.

Na arquitetura escavada por sua vez, a importância da luz ainda é mais elevada. Em parte, pela sua escassez no meio subterrâneo. Como referido anteriormente a luz natural na arquitetura enfatiza a própria natureza do suporte de escavação.

**i161.** Cerâmicos do pátio da Casa Batlló, Antonio Gaudí.





**1162.** Panteão de Roma,  
ilustração de Giovanni  
Piranesi.

Sobressaem neste capítulo vários conceitos que não só definem a experiência do exercício da arquitetura escavada, mas, que o impulsionam, conferindo-lhe cariz único. Sublinha-se a amplitude empírica que esta forma de arquitetar produz, despertando a sensibilidade humana para os mais subtis detalhes, quer sejam estes a própria tectónica do suporte quer seja um tímido raio de luz que se introduz até ao íntimo da escavação. O vazio enquanto princípio medular desta arquitetura, figura outro conceito a reter, medita-se sobretudo na perspetiva de poder trabalhar o vazio e a escavação de forma a obter o vazio, face à possibilidade de destacar o “cheio”. A luz sobressai no contato entre escavação e vazio, se o vazio é o volume delineado por matéria física, quando a luz se encontra presente confere-lhe metamorfose e natureza volúmica. Do ponto de vista simbólico refere-se a vínculo entre estes vazios subtraídos ao maciço monolítico e o ritual.







# PARTE 4



CAPÍTULO 5

# PROPOSTA URBANA



(página anterior)

**i163.** Vista panorâmica sobre encosta da Ajuda.

Atendendo ao conceito, explorado anteriormente, de Parque Natural, manifesta-se a oportunidade de intervir na área urbana que o envolve. É neste sentido que se define um espectro mais alargado de área a intervir. Com núcleo central no vale do rio seco, e atendendo à descontinuidade da malha urbana aí existente, estende-se até aos limites urbanos mais consolidados. Como característica comum a toda esta área encontra-se o grande potencial de vida urbana, passível de se destacar nas encostas pendentes sobre o rio. Os limites traçados acompanham as condicionantes do lugar e estão de acordo com o exercício académico previamente proposto.

A reestruturação da malha urbana foi definida por colegas no mesmo âmbito de trabalho, a inclusão de tais propostas confere continuidade e coerência a estrutura urbana e natural onde a proposta urbana e arquitetónica se insere. O foco do presente trabalho incide sobre o quadrante compreendido entre a Rua do Cruzeiro, a Travessa João Alves e a Rua Bairrada, na pendente sobre o Parque Geológico.

(da esquerda para a direita)

**i164.** Limite do Parque Natural e da área de alargada de intervenção.

**i165.** Área onde se localiza a proposta urbana e arquitetónica.





## 5.1. PARQUE NATURAL | A SUBTRAÇÃO

O Parque anuncia-se como grande equipamento público que vem dar continuidade e coerência a toda a área de intervenção, pretendendo-se que as múltiplas intervenções realizadas se definam como consequência desta estrutura verde.

A fluidez do Parque reclama área ao tecido urbano existente, pelo que, para tal, propõe-se demolir um conjunto de estruturas que obstruem a sua passagem. Considerou-se como premissa para as demolições preservar a identidade do local bem como as suas particularidades. É neste sentido que se prevê a demolição de edifícios cujas dimensões extravasam a escala do lugar. Destacam-se três corpos localizados no vale do Rio Seco. Edifícios de natureza habitacional, elevam-se para lá do quinto piso, originando um conflito com a identidade do lugar, despojando-o da sua escala mais reduzida.



**i166.** Corpo Edificado a demolir no Vale do Rio Seco.

Como consequência dissimulam a saliência do Palácio Nacional da Ajuda, situado no topo da colina, adulterando a hierarquia simbólica imposta pelo mesmo. Perturbam ainda a continuidade, tanto visual como física, do Geomonumento, quer por se localizarem imediatamente em frente do afloramento, quer por se encontrarem '*cravados*' nele, dificultando a leitura de um elemento natural identitário do lugar.

O processo de desencanar a ribeira do Rio Seco é concebido por forma a restabelecer a identidade do lugar. Este procedimento requer a subtração da camada asfáltica e de solo que a cobre. Acompanhando o leito da ribeira propõe-se a criação de bacias de retenção e dá-se especial destaque à bacia de água no vale localizada junto ao extrato rochoso. Esta propõe redescobrir a depressão topográfica que é visível nas antigas plantas cartográficas do local. Por último destaca-se a intenção de retirar as infraestruturas rodoviárias que atualmente percorrem a área destinada ao Parque.

**i167.** Três edifícios que perturbam a escala do lugar.



Com a intenção de enriquecer a vivência do Parque propõe-se a inclusão de vários elementos. Entre eles um corpo arbóreo que pretende viabilizar a permanência de ecossistemas e biodiversidade do parque e garantir a contenção de solos nas áreas de maior declive. Sublinha-se a escolha de duas espécies arbóreas, sendo elas o Pinheiro-Manso e o Choupo-Negro. A primeira, de folha persistente, quando isolada *"(...)desenvolve a sua copa sempre a partir do chão."* é também caracterizada pela sua forma plana e arredondada. O Choupo-Negro, árvore alta de folha caduca, possui a copa com uma forma alongada.

O corpo arbóreo projetado prevê determinar áreas distintas, entre elas áreas com maior densidade, criando zonas mais sombreadas, e áreas com menor convergência arbórea, por forma a obter zonas descobertas e clareiras, procurando anunciar, pela sua génese heterogénea, a prática de diferentes atividades.



(da esquerda para a direita)

**i168.** Pinheiro Manso, 2015.

**i169.** Choupo- Negro, 2007.

Uma vez desenhada, a ribeira requer especial atenção pela

---

<sup>1</sup> CABRAL, Francisco Caldeira, Telles, Gonçalo Ribeiro, A rvore em Portugal, 1999, p. 30.

sua natureza mutável. A definição dos seus limites, as margens, requerem a compreensão de que o leito da ribeira pode transbordar. Como consequência, são projetadas de forma a manter livre o intervalo de espaço entre o caudal mais reduzido e o caudal de cheia. Propõe-se que estejam povoadas de vegetação, rasteira e herbácea, que impeça a erosão do solo, e contribua para a fixação das margens.

Sugere-se a implantação de infraestruturas de mobilidade, tais como ciclovias, elétrico, percursos pedonais e percursos de manutenção e emergência. Tal rede desenvolve-se ao longo de toda a extensão do Parque, articulando momentos de permanência e momentos de deslocação. Propõe-se uma vivência dos Geomonumentos, criando um trajeto que explora diferentes perspetivas sobre o Parque e a cidade e que garante a sua manutenção. Esta rede visa ainda estabelecer a ligação entre Parque e cidade.

Desta forma pretende-se que o Parque seja encarado como motor de atividades de lazer e recreio, e elemento que aponta para a valorização da vivência cidadina, bem como sistema verde indispensável à estrutura verde global existente na cidade.

**i170.** Parque Natural do Rio Seco, vale do Rio Seco.





### 5.3. TECIDO URBANO CONSTRUÍDO | A CONSOLIDAÇÃO

No vale do Rio Seco destacam-se as escarpas rochosas que o delimitam, no topo destas toma lugar a cidade de forma mais densa, marcada contudo pela sua descontinuidade. No quadrante a intervir, os vazios urbanos observáveis materializam espaços com potencial arquitetónico. Tais lugares retêm particularidades a desenvolver que auxiliam a definir os traços da intervenção.

Composto por um conjunto de cinco quarteirões destaca-se pela divergência morfológica. Delineados pela forma triangular, imposta pela topografia e pela presença da ribeira, os quarteirões assumem dimensões dispare, sendo que os dois que se localizam mais a norte são menores e mais compactos. O que se encontra no meio, prolonga-se ao longo da Rua do Cruzeiro. Apesar de assumir a nascente uma frente de rua contínua, define-se a poente pelas irregularidades do construído. O quarteirão que o prossegue a sul, revela traçado distinto dos restantes, assumindo uma articulação própria entre o construído e a escarpa. Por último, o quarteirão mais a sul, é o mais profundo em relação à frente de rua<sup>2</sup> e evidencia limites consolidados.

Destacam-se algumas particularidades constantes a toda a área de intervenção. O edificado é de escala pequena e quase na íntegra de natureza habitacional. Denotam-se permeabilidades visuais para o vale e para o Geomunimento. Salienta-se a presença de pátios intimistas, semiprivados, que estruturam pequenos conjuntos de edifícios formando espaços de permanência e de vivência da comunidade. Entre eles o Pátio Morado ou do Chafariz, o Pátio de Joaquim Pereira, o Pátio do Faria e o Pátio do João Alves.

Através da análise cartográfica depreende-se que os dois quarteirões localizados mais a norte materializam estreitos percursos com origem a nascente, perpendiculares à Rua do Cruzeiro. Estes estendem-se à zona onde tomariam lugar as margens da ribeira e onde se encontravam muros de contenção, tendendo aí a vergar no sentido imposto pela ribeira e pela topografia criando troços de

---

<sup>2</sup> Rua do Cruzeiro, Ajuda, Lisboa.



percursos paralelos ao curso de água. No remate de um destes percursos encontra-se o chafariz da Travessa do Chafariz, onde à época se fixava um espaço de permanência motivado pela presença da água. Para estes quarteirões propõe-se reabilitar os edifícios mais degradados e recuperar o pequeno largo do chafariz.

No quarteirão designado como norte verifica-se uma ausência de consolidação que remete para a sua origem. Na frente da rua do Cruzeiro encontra-se grande número de edifícios devolutos ou degradados com cérceas irregulares. A sua estrutura física, contudo, é contínua e as tipologias coerentes<sup>3</sup>. Tais edifícios são rematados a poente por pátios de diferentes dimensões. Assim, propõe-se a reabilitação destas estruturas e a geometrização dos seus pátios tra-seiros. A poente deste quarteirão, propõe-se demolir o edificado degradado e devoluto e criar novo corpo de habitações que segue uma malha geométrica constante que visa dotar o quarteirão de continuidade.

#### **ii71.** Consolidação urbana.



<sup>3</sup> Estudadas através de documentos do Arquivo Municipal de Lisboa e de levantamento *in situ*.

Estas habitações unifamiliares assumem a escala do local, tendo apenas dois pisos, incluindo também um pátio orientado para o Parque, valorizando a pendente sobre este uma vez que debruçam-se sobre o mesmo. Propõe-se ainda criação de uma rua, de sentido único, que percorre o interior do quarteirão que permita o acesso tanto pedonal como automóvel às habitações. Assim, liberta-se o limite poente do quarteirão de tráfego automóvel e promove-se um percurso pedonal e a frente de parque enquanto lugar permanência. Conclui-se a proposta urbana projetado uma residência que visa apoiar o equipamento desenvolvido. Tal estrutura conserva o ideal de escala reduzida.

A proposta urbana procura reafirmar as particularidades do local, facultando elementos que potencializarão a esfera pública e privada da vivência e das relações humanas. Procurando uma conexão entre Parque e cidade, as premissas de permanência e deslocação, tornam-se linhas guia no traçado da proposta arquitetónica.

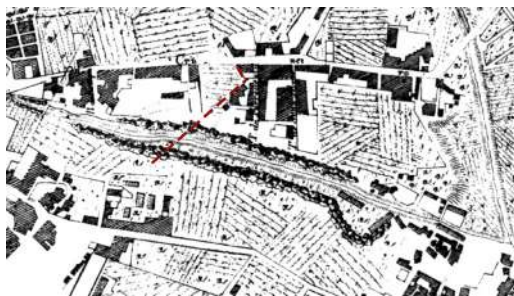




CAPÍTULO 6

# PROPOSTA ARQUITETÓNICA





**i172.** Traçado Interior do  
quarteirão a intervir, carto-  
grafia de 1808.  
Imagem da autora.



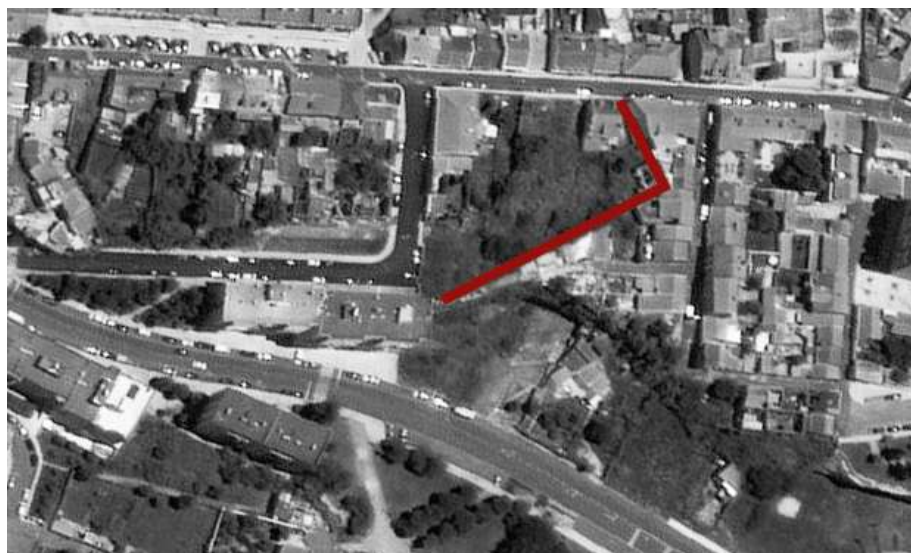
**i173.** Traçado Interior do  
quarteirão a intervir, carto-  
grafia de 1911.  
Imagem da autora.



**i174.** Traçado Interior do  
quarteirão a intervir, carto-  
grafia de 1950.  
Imagem da autora.



**i175.** Traçado Interior do  
quarteirão a intervir, carto-  
grafia de 1983  
Imagem da autora.



**i176.** Traçado Interior do  
quarteirão a intervir, mapa  
atual, 2015.  
Imagem da autora

Propõe-se desenvolver um centro de artes cénicas como proposta arquitetónica. A escolha de tal programa prende-se com a vontade de incorporar enunciado de natureza cultural performativa a esta artéria da cidade e acima de tudo ao Parque Natural. A presença do Parque incrementa a viabilidade de desenvolver práticas desta natureza, aludindo à pluralidade de usuários que este mobiliza. Alude-se, ao já anteriormente referido, documento LX Europa 2020 onde se expressa o incentivo de dotar os bairros de equipamentos desta natureza, bem como a sua ligação a associações locais. Assim, frisa-se uma vez mais que se pretende projetar um equipamento que atenda à escala do bairro, mas que vise também estabelecer um diálogo com o Parque.

Propõe-se também criar uma ligação direta entre a cota do vale e a superior através de um acesso vertical, ao qual será anexado um balneário que sirva os usuários do Parque.

Se a proposta urbana procura atender às particularidades do local, a proposta arquitetónica vem exaltar estas particularidades, tomando-as como cânones propulsores do projeto. O manto rochoso surge assim como um dos principais componentes. Procura-se explorar a cenografia presente na tectónica do Geomonumento e do Parque Natural.

## 6.1. O LOCAL | O TRAÇADO DO PROJETO

Após a análise cartográfica denotou-se que o quarteirão onde se insere o objeto arquitetónico assume traçado distinto da restante envolvente. A geometria circundante tende a nascer da perpendicularidade dos arruamentos com a Rua do Cruzeiro, e denota-se contacto mais orgânico no remate entre construído e manto rochoso. Apesar de o quarteirão em foco ser também ele delineado por arruamentos semelhantes é no seu núcleo que se encontra o mote geométrico que impulsiona o traçado arquitetónico.

Observa-se em varias cartografias que no interior do quarteirão ocorre uma torção das linhas guias, que se alongam até ao manto rochoso definindo uma geometria cuja origem resulta da pro-

ximidade com a escarpa em lugar da proximidade da rua do cruzeiro. Sobre este traçado foi-se ramificando um conjunto edificado, cuja permanência tem sido preservada ao longo de mais de dois séculos, conferindo carácter único ao local.

São várias as premissas que tornam a proposta coesa no seu local de inserção, entre elas, o facto de assumir tal geometria, que lhe confere coerência e converte-a em objeto inconcebível de ser projetado noutro local que não este, reforçando as singularidades aqui presentes.

Propõe-se então criar duas orientações de forma a direccionar o exercício de escavação. A primeira, e aquela que guia a experiência espacial no seu todo, a que se encontra no interior do quarteirão, a segunda, a que o rodeia. Sobrepondo tais malhas, pretende-se encontrar pontos de articulação onde se possam gerar momentos distintos.

Salientam-se casos que rompem tais malhas, momentos de articulação espacial, responsáveis por uma distribuição e ligação de cotas. O mais proeminente é o que conduz os utentes da cota de entrada ao auditório, onde a rotura procura destacar o objeto.

**1177.** Maciço rochoso que envolve o vale do Rio Seco. Imagem da autora.





## 6.2. MÉTODO | O VAZIO COMO RESULTADO DA ESCAVAÇÃO

Propõe-se formular a proposta arquitetónica através da subtração, escavando o corpo monolítico que aí se encontra. Tal conceção nasce de dois factores. Um deles, relaciona-se com a própria expressão das artes cénicas. Estas conjecturam a representação concretizada pelo ser humano através do corpo e/ou da voz, em que o espaço requerido para materializar tal ato deve ser composto sobretudo por espaço livre – vazio – para que a ação humana se destaque e ocupe o vazio.

O outro factor prende-se com a natureza do suporte que acolhe a própria proposta. Ao observar o contexto envolvente resalta a forte marcação da rocha e como esta define a identidade do local, quer na cota mais baixa do vale quer no topo da escarpa. Este conjunto monolítico declara-se onnipresente no imaginário do vale do Rio Seco sendo, por isso, o suporte elegido dentro do qual se desenvolve o centro de artes cénicas.

Projeta-se o equipamento por blocos, estes exploram diferentes dinâmicas com a rocha. Cada bloco possuiu um subprograma específico. Tal escolha projetual é concebida conjecturando a possibilidade de obter um percurso que os una, bem como interstícios



**i178.** Exterior do Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziro-



aquando da sua sobreposição ou do espaço resultante entre estes.

Os utentes iniciam a experiência espacial deste objeto arquitetónico através da Rua do Cruzeiro. Aí são conduzidos a uma escadaria, o primeiro momento a fomentar o conceito de escavado. Descendo um piso, estabelece-se intuitivamente a transição para um momento arquitetónico diferente do até aí experienciado. As cotas dos blocos envolventes são relativamente baixas face à Rua do Cruzeiro, destacando-se, no entanto, blocos com cotas mais proeminentes. Estes criam uma ligação entre blocos, definindo momentos de entrada e distribuição.

Os restantes blocos procuram criar continuidade com as cotas envolventes, pelo que alguns blocos acompanham a cota da Rua do Cruzeiro outros a escarpa. Refere-se neste ponto o já mencionado Centro das Artes - Casa das Mudanças – do arquiteto Paulo David, no qual o construído figura um prolongamento da rocha vulcânica. Este conserva quer as cotas de cobertura quer os limites de implantação em paridade com os remates do rochedo.

Outro caso de estudo relevante é o projeto do *Cave Theatre*, 2015, na Hungria, perto da cidade de Sopron, projetado pelo estúdio archi.doc építésziroda, um teatro escavado numa antiga pedreira o qual se destaca pela monumentalidade. Teve como premissa a ocultação da infraestrutura teatral, posicionado no âmago da caverna.

Com mais de 7000 m<sup>2</sup>, a gruta acolhe o teatro, este com 2330 m<sup>2</sup> e capacidade para 760 pessoas. De notar a acústica singu-

**i179.** Interior do teatro The Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.



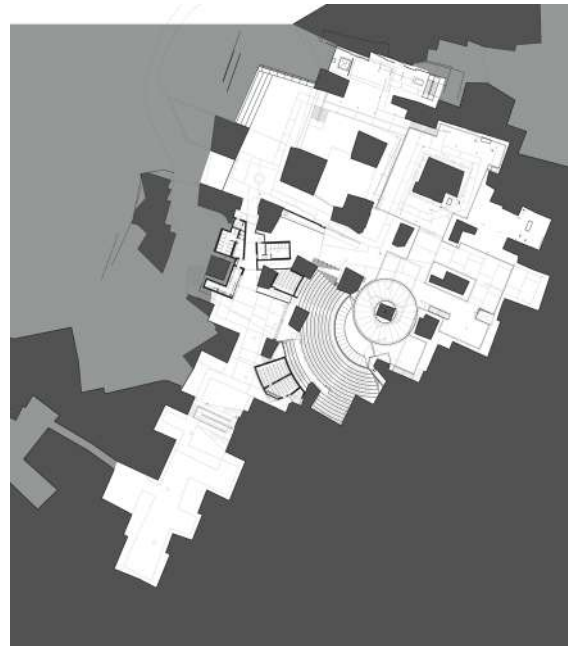
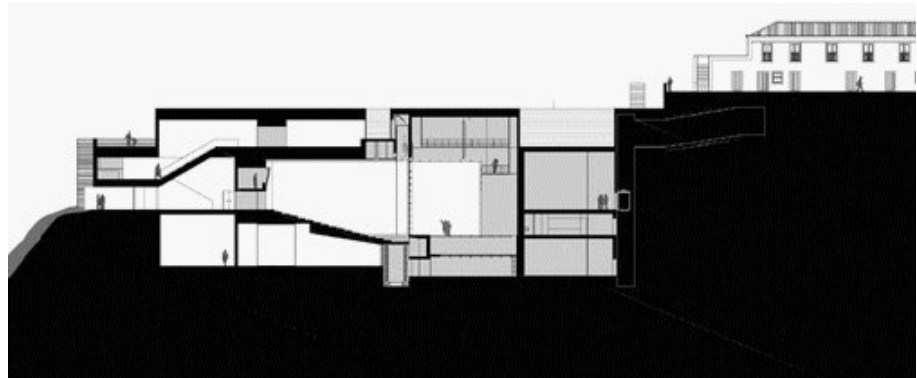
lar e o enquadramento cenográfico concebidos pela pedreira, bem como o corte da rocha, assumindo linhas mais retilíneas, conservando contudo a tectónica da rocha.

**i180.** Secção, Centro das Artes – Casa das Mudas do Arq. Paulo David.

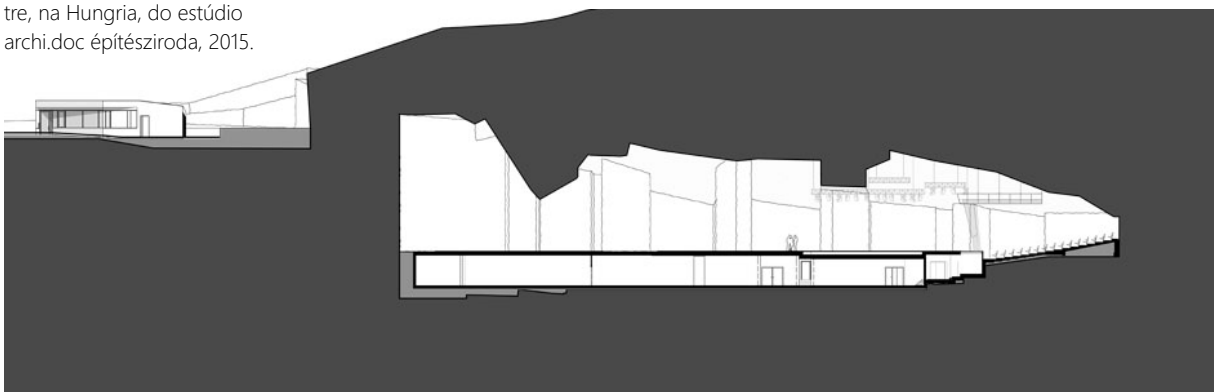
(da esquerda para a direita)

**i181.** Planta Térrea, do Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.

**i182.** Planta seccionado a rocha, do Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.



**i183.** Secção do Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.



## 6.3. O PERCURSO | DIÁLOGO ENTRE PARQUE E CIDADE

O equipamento visa estabelecer um vínculo entre o Parque e a cidade, unindo as cotas que os definem. Apela-se à natureza particular do edifício na área vendo nesta uma mais valia para experiência tanto do Parque como da cidade, potenciando a ligação entre ambas as entidades. É desta convergência mútua que se origina a projeção de um percurso, continuando a exploração do conceito de escavação. Incentiva-se o utente a explorar o Geomonumento, assim como a examinar a tectónica, plasticidade e cenografia e, simultaneamente, compreender o conflito entre arquitetura e 'natural', enfatizando o limite entre ambos.

Tal percurso envolve os blocos construídos e finda no Parque, criando momentos de permanência em contraste com momentos de deslocação.

Criando permeabilidades visuais, procura-se gerar nos transeuntes a ânsia de interromper a deslocação e absorver o cenário reproduzido pelo Parque. Um outro momento de permanência pretende destacar a natureza geológica, suscitando a sensação de submergir no íntimo da rocha.



**i184.** Apropriação da pedra, em Baux de Provence, França.

**i185.** Percurso pelo interior da proposta arquitetónica e pelo Vale do Rio Seco.

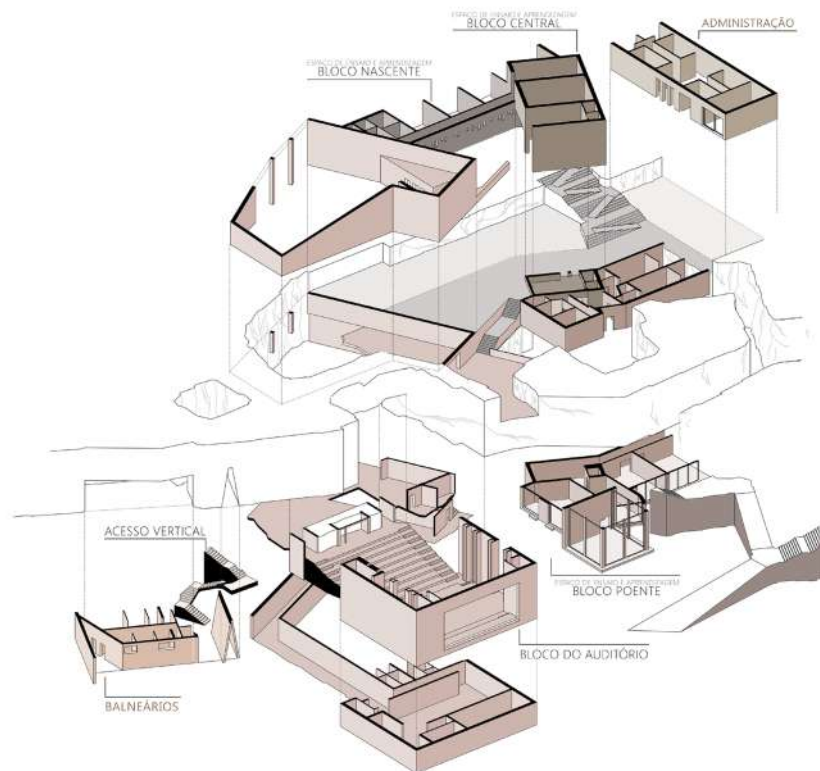


## 6.4. O CENTRO DAS ARTES CÊNICAS | O PROGRAMA

Do ponto de vista programático o centro de artes cênicas pode dividir-se em três frentes principais: a área administrativa, os espaços de ensaios e aprendizagem e o auditório.

Propôs-se ainda um programa adicional que consiste num acesso vertical e num balneário de apoio ao Parque.

**i186.** Axonometria da proposta arquitetônica.



### 6.4.1. A ÁREA ADMINISTRATIVA

O programa administrativo encontra-se concentrado no bloco sul, recuado em relação à Rua do Cruzeiro. A sua cota de cobertura é idêntica à da rua, procurando prolongar a sua experiência, criando simultaneamente, uma permeabilidade visual que permite aos transeuntes observarem o objeto arquitetónico. Deparando-se com uma dupla situação de subtração, a primeira em relação à rua, e a segunda em relação ao próprio solo, uma vez que de tal nível é visível a depressão que o percurso origina na superfície rochosa.

O bloco desenvolve-se no topo mais a sul do equipamento, tendo o primeiro momento programático localização estratégica por forma monitorizar o equipamento na sua globalidade.

## 6.4.2. ESPAÇOS DE ENSAIO E APRENDIZAGEM

A estrutura deste segmento do equipamento pode-se subdividir em três partes. O bloco central, bifurcando-se nos blocos nascente e poente e nos seus vazios análogos. Estes acolhem espaços programaticamente polivalentes por forma a receber a prática das artes cénicas, bem como um conjunto de infraestruturas de apoio.

### 6.4.2.1. BLOCO CENTRAL

O bloco inicial acolhe o momento de entrada e distribuição. Este bloco eleva-se a uma cota de cobertura mais alta que os seus adjacentes, assumindo uma posição de destaque.

O bloco é atravessado por um vazio que permite a fluidez do percurso bem como a continuação do equipamento procurando suscitar o utilizador a explorá-lo. Este vazio anuncia-se também como um momento de pausa, resguardo e interstício. Gera uma situação de dupla entrada, entre o vazio e o construído, através da ligação aos blocos adjacentes. O construído que cruza o edificado nascente antecipa a sua distribuição horizontal, ao mesmo tempo que o que cruza o edificado poente encarrega-se de proporcionar a sua distribuição vertical.

### 6.4.3. BLOCO NASCENTE

O bloco nascente volta a sua atenção para o programa da música. Estrutura de piso térreo, estende-se para lá do bloco central e incorpora salas destinadas ao ensaio e aprendizagem musical.

Dotado de um total de seis espaços, estes distinguem-se dois grupos. O primeiro assume uma escala mais reduzida, criando um espaço de ensaio individual e o segundo áreas maiores para usufruto de utilizadores em grupo. Possibilita-se, assim, a existência de salas individuais e coletivas. O bloco dispõe ainda de instalações sanitárias de apoio e zona de arrumos, assim como acessos para entrada e saída de cargas.

Destaca-se por último a ligação entre o construído e a rocha. O bloco encontra-se parcialmente escavado, permitindo estabelecer relações entre construído, rocha escavada e superfície. Propõe-se

**i187.** Secção do Bloco Nascente, Sala de Música.



que a rocha seja parte integrante do construído, assumindo-se como limite nascente do bloco, levando a tectónica da rocha ao interior da arquitetura. A luz volta a pontuar o espaço através de clarabóias na cobertura.

#### 6.4.2.3. BLOCO POENTE | VAZIO ANÁLOGOS

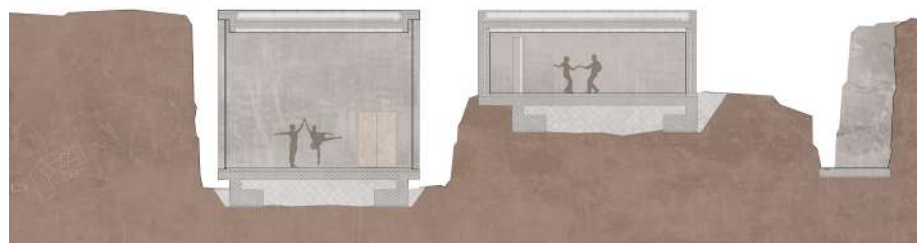
A poente tem lugar o bloco de natureza programática mais polivalente. Destina-se a receber as atividades de expressão corporal como a dança, o teatro e exercícios circenses. Materializa-se em dois pisos, o que permite trabalhar de forma mais incrementada o exercício da escavação.

O primeiro piso é destinado a um programa de apoio, onde se localizam os balneários e as instalações sanitárias, bem como o acesso a uma sala destinada à representação corporal, a qual será desenvolvida posteriormente.

No piso seguinte situam-se três espaços reservados a atividades cénicas. Estes espaços configuram-se sobretudo pela sua amplitude e exaltação do vazio, o que permite uma maior liberdade na exploração da expressão corporal.

Este bloco vive da dinâmica criada entre o interior e exterior, marcado pela presença de três pátios que introduzem luz natural. Procura-se criar um diálogo com a dimensão escavada no percorrer do espaço no sentido descendente, culminando o percurso num espaço exterior delineado pelo maciço rochoso.

**i188.** Secção Transversal do Bloco Poente, Vazios Análogos.



Anexo a este bloco encontram-se dois espaços também eles direcionados para a expressão performativa. Um deles encontra-se à cota do primeiro piso, o outro à cota inferior. Estes dois corpos seguem orientações diferentes, originando, no espaço resultante entre eles, a possibilidade de criar um vazado, conduzindo luz para o inte-



rior. O espaço que se encontra na cota inferior explora uma relação diferente com a rocha, procurando desprender-se dela, quer dos muros que a ladeiam quer da superfície térrea. A estrutura aparenta, assim, repousar num nível liberto da rocha, mantendo, contudo, o dialogo com esta através de elementos permeáveis.

#### 6.4.4. BLOCO DO AUDITÓRIO

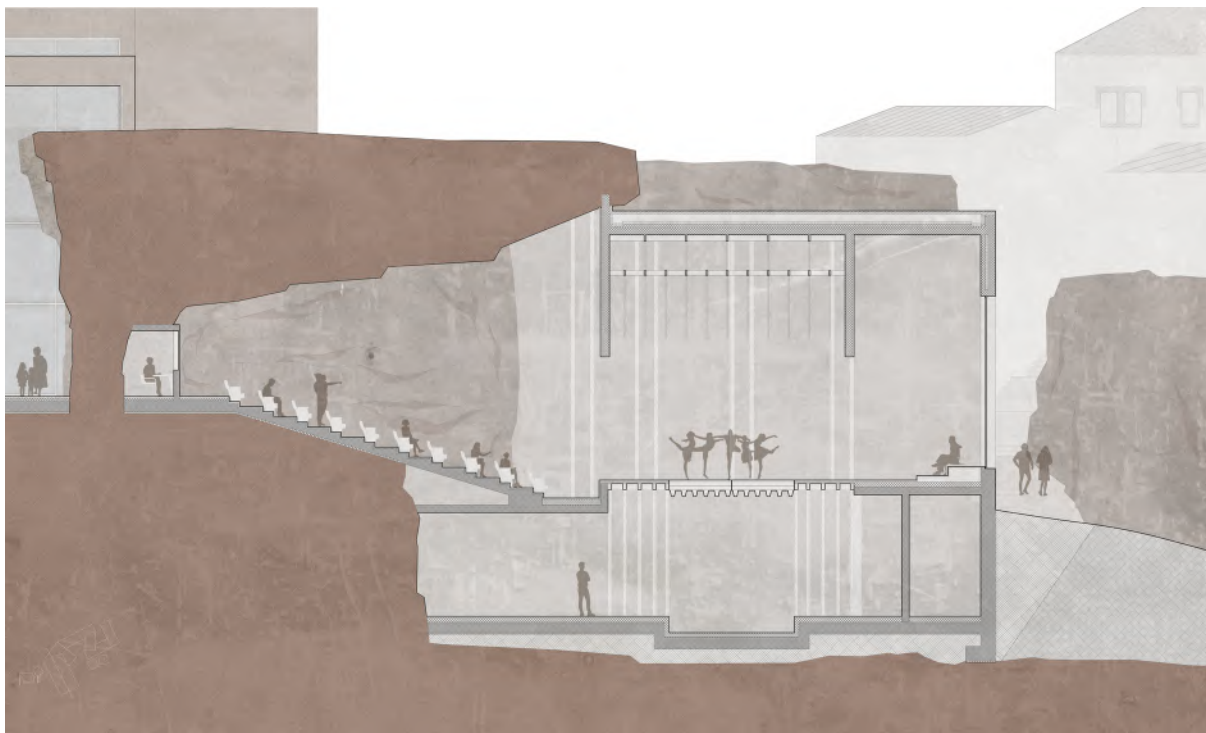
O programa do centro de artes cénicas culmina no bloco do auditório, desenvolvido em duas estruturas.

A primeira, já anteriormente referida, marca um momento de entrada. Desenvolve-se em profundidade ao longo de quatro pisos, através dos quais se divide um corpo programático de apoio ao auditório. No piso de entrada encontra-se a receção e bilheteira, seguido da cafetaria, imediatamente abaixo. Salienta-se a existência de um pátio integrado no percurso de ligação entre cidade e Parque que permite integrar o espaço afecto ao auditório no percurso. No piso seguinte situam-se o bengaleiro e as instalações sanitárias destinadas a utentes de mobilidade reduzida. É neste patamar que se figura a entrada para o auditório. No último piso tomam lugar as instalações sanitárias de apoio ao auditório.

A distribuição dos três primeiros pisos é realizada por uma rampa de geometria orgânica, elemento de destaque que visa suscitar os utentes a percorrê-la. A rampa culmina numa área de triplo pé direito que não só permite contato visual constante entre a rampa e o seu remate, mas também entre a rampa e o afloramento rochoso que vertiginosamente acompanha os três pisos, transportando o usuário ao imaginário da caverna. Este é a atmosfera que antecipa o auditório.

Para além do já referido *Cave Theatre* na Hungria, destacam-se mais dois casos de estudo que influenciaram a projeção do auditório. Refere-se primeiramente a Casa da Música, 2005, no Porto, do arquiteto Rem Koolhaas (1944). O arquiteto projeta um auditório bifrontal, localizando a maioria do público num dos lados, dispondo o outro de forma a acomodar espectadores ou interpretes. Des-

**i189.** Secção Transversal  
do Bloco do Auditório,  
Auditório.



**i190.** Perspetiva do interior  
do Auditório



ta forma confere mutabilidade ao espaço, permitindo que este se adapte a diferentes situações. Sublinha-se também os topos sobre os dois corpos de plateia, ocupados, quase na totalidade, por dois vãos que facultam uma relação permanente entre interior e exterior, palco e cidade.

O segundo projeto que suscita grande interesse é o Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, em Lisboa, dos arquitetos Ruy Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa. Neste assinala-se a fachada posterior ao palco, com um vão suscetível de se encerrar, que tem como cenário o lago e os jardins da Fundação.



**i191.** Palco do Grande Auditório, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

É no interior do imaginário monolítico que se anuncia a entrada para o auditório. Escavando através do denso manto rochoso, confere-se ao limite dimensão para lá da simples transposição linear. O auditório projetado assume a tipologia bifrontal. Através na sua tectónica procura estabelecer uma relação simbólica com os primórdios das artes cénicas. Grande parte da plateia localiza-se num espaço cavernoso, onde apenas o pavimento se afirma como construído, sendo que este aparenta estar suspenso sobre a superfície rochosa. Esta aparência cavernosa remete ao imaginário ancestral onde a gruta é entendida como primeiro espaço cénico, por acolher os atos rituais.

O palco extravasa a dimensão da gruta e toma lugar sobre o Parque, enquadrando-o através de um único vão que o transforma no cenário do auditório. Alude-se ao modelo grego onde o

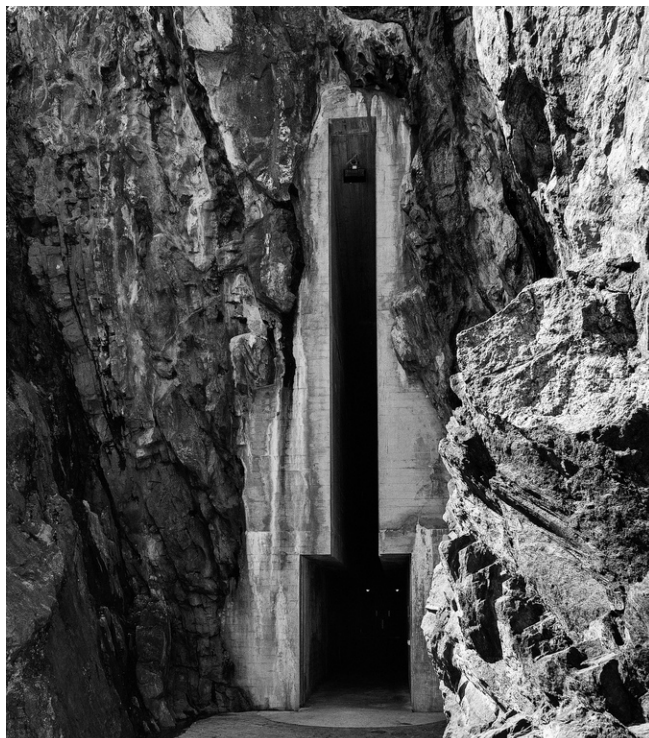
imaginário da cena se desenvolvia para lá do cenário. Entre o vão e o palco localiza-se o segundo corpo de plateia, que visa acomodar apenas um quinto da capacidade da sala, com um total de 250 pessoas. À imagem da solução da Casa da Música, propõe-se que, neste topo da plateia, o mobiliário não seja fixo e que viabilize instalar quer espectadores quer interpretes.

#### 6.4.3. O ACESSO VERTICAL | OS BALNEÁRIOS

O acesso vertical proposto assume índole experimental. Elemento autónomo em relação ao Centro de Artes Cénicas, resulta da vontade de explorar de forma mais crua o Geomonumento, propondo-se para tal criar um rasgo no afloramento, à cota do Parque.

Toma-se como caso de estudo a intervenção realizada em Castelgrande, 2000, na Suíça, pelo arquiteto Aurelio Galfetti (1936). Tal rasgo introduz-se no Geomonumento e finda num grande vazado a céu aberto, que assume na íntegra a tectónica monolítica. Neste, propõe-se inserir um acesso vertical que conflua no topo do Geomonumento. Este vazado permite também aceder ao balneário público de apoio ao Parque.

**i192.** Entrada de Castelgrande, 2000, na Suíça, pelo Arquiteto Aurelio Galfetti.



## 6.5. CORPO MATERIAL

Sendo a premissa do projeto a escavação sobre o Geomonumento, o afloramento rochoso é entendido como uma das matérias medulares da proposta. Encontrando-se em múltiplos momentos, configura-se como elemento natural ‘construído’.

Sendo o betão o material fabricado pelo Homem que melhor espelha as características maciças da rocha, este foi escolhido para materializar os volumes projetados, de modo a refletir o natural envolvente, e criar uma linha de coerência e continuidade entre natural e construído. Opta-se por deixar o betão à vista expondo a sua cofragem em réguas de madeira.

Para dar corpo ao percurso que acompanha o equipamento, opta-se pela pedra calcária esbranquiçada, semelhante ao Geomonumento, evidenciando o percurso como uma mutação trabalhada do próprio afloramento, com acabamento bujardado a pico grosso. Para o interior, destaca-se o uso de réguas de madeira no pavimento dos espaços destinados à prática da representação performativa. Este material confortável ao toque, adequa-se às atividades exercidas, conferindo a estes espaços de ambiente maciço uma atmosfera mais humana.

A opção de eleger uma quantidade controlada e reduzida de matéria prende-se com a vontade de criar um objeto uno com o manto rochoso, tornando a arquitectura parte integrante do Parque Natural.







## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensaio desenvolvido maturou sobre a consolidação dos vales drenantes do Rio Seco, apontando-os como áreas latentes para dar continuidade à estrutura verde de Lisboa. Ressalta-se o grande potencial de vida urbana nesta encosta da cidade orientada para o Rio Tejo. É neste sentido que se projeta o Parque Natural do Rio Seco, visando a renaturalização desta artéria da cidade, dotando-a de novo espaço verde que incentiva a prática de atividade de recreio e lazer. Retira-se, deste modo, que a continuidade dos sistemas verdes é fulcral na estratificação do tecido construído, e na promoção de qualidade de vida cidadina.

Encontra-se na criação do Parque a justificação para consolidar tal zona da cidade elegendo programas que visam impulsionar a experiência facultada por este espaço verde. Neste sentido, opta-se por desenvolver um Centro de Artes Cénicas no amago do afloramento monolítico do Rio Seco. Elegeu-se o exercício da arquitetura escavada para desenvolver o objeto arquitetónico. Através deste processo explorou-se o vazio como elemento estruturante da arquitetura. Tal método incitou o projeto a meditar sobre a mutação exercida pelos elementos externos, quer na escavação quer no seu vazio resultante.

A escolha programática prende-se com uma das premissas do próprio local: marcado pela presença de maciços geológicos o vale expõe grande valor cénico. É da vontade de explorar tal conjuntura que resulta o Centro de Artes Cénicas, oferecendo à cidade um equipamento de valor cenográfico inigualável. Procura-se invocar a natureza cultural presente na zona da Ajuda e de Belém para o coração do Parque proposto e permitir que atinja o seu expoente máximo como parte una da cidade e do Parque.

Como contributo para desenvolvimentos futuros propõe-se a ponderação no âmbito da estrutura verde dos tecidos urbanos, enquanto elementos basilares e na esfera cenográfica, a prosperidade de espaços dedicados às artes cénicas, que desafiem a linguagem dos cânones antecedentes.



Este documento contém 20 173 palavras.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### MONOGRAFIAS

AAVV, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1961.

AAVV, *Lisboa em Movimento (1850 – 1920)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1994.

BROCHETT, Oscar G., *History of the theatre*, Boston: Allyn and Bacon, 1995.

CABRAL, Francisco Caldeira, Telles, Gonçalo Ribeiro, *A árvore em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

CACCIATORE, Francesco, *Living the Boundary: twelve houses by Aires Mateus & Associados*, Siracusa: Lettera Ventidue, 2017.

CAEIRO, Mário, *Arte na Cidade: História Contemporânea*, Lisboa: Temas e Debates – Circulo de Leitores, 2014.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, *LX-Europa 2020. Áreas de Intervenção na Cidade de Lisboa. Parceiros, Projectos e Governança*. Lisboa: 2013.

CEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário do Símbolos*, Lisboa: Circulo e Leitores, 1997.

CULLEN, Gordon, *Paisagem Urbana*, Lisboa: Edições 70, 2010.

CRUZ, Duarte Ivo, *Teatro em Portugal*, Lisboa: Norprint, 2012.

DAL CO, Francesco, *Tadao Ando: as obras, os textos a critica*, Lisboa: Dinalivro, 2001.

HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1986.

HARVIE, Jen, *Theatre & the city*, London: Palgrave Macmillan, 2009.

HOMMES, Jennifer, *Os Anjos de Apolo: uma história do ballet*, Lisboa: Edições 70, 2010.

KAHN, Louis, *Light and Space*, Basel, Birkhauser Verlag AG, 1993

LOUBES, J. P., *Arquitectura subterrânea - Aproximación a un hábitat natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1985.

- LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa: edições 70, 2011.
- MONTEYS, Xavier, FUERTES, Pere. *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona: Editorial: Gustavo Gili, SA, 2001.
- MUMFORD, Lewis, *Perspectivas Urbanas*, Barcelona: Emecé Editores, 1969.
- NAPOLI, Valentina Di, *Architecture and Romanization, in The Architecture of the ancient Greek theatre*, Atenas: Aarhus University Press, 2012.
- NEVES, José Manuel, *Archibook 60'*, Cascais: Trueteam, 2009.
- NIEMEYER, Oscar, *Conversa de Arquitecto*, Porto: Campo das Letras, 1997.
- PLUMMER, Henry, *Poetics of Light*, Tóquio: a+u, 1987.
- REBELLO, Luis Francisco, *História do Teatro*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1944.
- REBELLO, Luis Francisco, *História do Teatro Português*, Mira-Sintra – Mem Martins: Publicações Europa – América, 1988.
- ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, 2001.
- SAMUEL, Flora, *Le Corbusier and the architectural promenade*, Sheffield: Birkhauser, 2010.
- SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal*, Lisboa: Gulbenkian – Serviços de Música, 2000.
- SILVA, Helena Sofia, SANTOS, André, Souto de Moura, Vila do Conde: Quindnovi, 2011.
- TANOZAKI, Junichiro, *Elogio da Sombra*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.
- TELLES, Gonçalo Ribeiro, *A Utopia e os Pés na Terra*, Lisboa: Catálogo da exposição monográfica, Ed. Instituto Português de museus, 2005.
- TOSTÕES, Ana, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, Arquitectos dos espaços verdes de Lisboa*: Lisboa: Salamandra, 1992.
- TZU, Lao, *Tao Te Ching*, Boston: Shambhala, 1993.
- ZEVI, Bruno, *Architecture as Space*, Nova Iorque: Horizon Press, 1974.
- ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitectura*, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, Lisboa: Editorial Gustavo Gili, s.d.  
HEIZER, Michael, *Michael Heizer: Double Negative*, Los Angeles: Rizzoli/ Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1992.

## TESES E PROVAS ACADÉMICAS

ANTUNES, Marco José Santos, *Arquitectura Escavada: materialidade da luz e do espaço como protagonistas na arquitectura*, Coimbra, FCTUC, Dissertação de Mestrado, 2012.

CORREIA, Adriano Carlos Martins Ruivo, *No Limite Entre a Cidade e o Parque Urbano: proposta de um equipamento desportivo, social e recreativo. A propósito do Parque Urbano do Rio Seco*, Lisboa, FAUTL, 2016.

FERREIRA, Carla Sofia, *Avenida da Liberdade em Lisboa: contributos para salvaguardar enquanto património da cidade*, Évora, Universidade de Évora, Dissertação de Mestrado, 2003.

GRAÇA, Elísio Costa, *Diálogos com a Luz: Le Corbusier, entre a matéria e o material*, Coimbra, FCTUC, 2009.

PAIS, Nuno Ventura, *Projecto de requalificação urbana: "prolongamento da Avenida da Liberdade"*, Lisboa: FAUTL, 2004.

PIRES, André Rama, *A Evidência do Natural: a propósito do Parque Natural do Rio Seco*, Lisboa, FAUTL, 2016.

QUINTAS, Maria Alexandra Salgado Ai, *Do Passeio Público à Pena*, Lisboa, FAUTL, 2001.

RIBEIRO, João de Lima Mendes, *Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico*, Coimbra, FCTUC, Dissertação de Doutoramento, 2008.

## WEBGRAFIA

[www.restosdecoleccion.blogspot.pt/2016/11/teatro-luis-de-camoes.html](http://www.restosdecoleccion.blogspot.pt/2016/11/teatro-luis-de-camoes.html)

[www.jf-ajuda.pt/historia-da-freguesia/](http://www.jf-ajuda.pt/historia-da-freguesia/)

[www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/palacio/historia/ContentDetail.aspx](http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/palacio/historia/ContentDetail.aspx)

[www.ccb.pt/Default/pt/Inicio/Institucional/Historial](http://www.ccb.pt/Default/pt/Inicio/Institucional/Historial)

[www.archdaily.com.br/br/802972/classicos-da-arquitetura-panteao-romano-imperador-adriano](http://www.archdaily.com.br/br/802972/classicos-da-arquitetura-panteao-romano-imperador-adriano)

[www.appletonsquare.blogspot.pt/2011/07/](http://www.appletonsquare.blogspot.pt/2011/07/)





# ÍNDICE DE IMAGENS

## PARTE 1

### CAPÍTULO 1

i1.Vollmond, bailado coreografado por Pina Bausch, 2008.

[http://adobeairstream.com/wp-content/uploads/2012/03/wim\\_wenders\\_pina1.jpeg](http://adobeairstream.com/wp-content/uploads/2012/03/wim_wenders_pina1.jpeg)

i2.Atos rituais, A Dança, Matisse, 1910.

<https://kenanmalik.files.wordpress.com/2013/11/matisse-dance.jpg>

i3.Atos rituais, O Jovem Baco, Imagem de William-Adolphe Bouguereau 1884.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/William-Adolphe\\_Bouguereau\\_%281825-1905%29\\_-\\_The\\_Youth\\_of\\_Bacchus\\_%281884%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_The_Youth_of_Bacchus_%281884%29.jpg)

i4.Cenário perspético de Giacomo Torelli, ilustração de François Chauveau, 1651.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2a/Set\\_design\\_Act2\\_of\\_Androm%C3%A8de\\_by\\_P\\_Corneille\\_1650\\_-\\_Gallica\\_2010.jpg/800px-Set\\_design\\_Act2\\_of\\_Androm%C3%A8de\\_by\\_P\\_Corneille\\_1650\\_-\\_Gallica\\_2010.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2a/Set_design_Act2_of_Androm%C3%A8de_by_P_Corneille_1650_-_Gallica_2010.jpg/800px-Set_design_Act2_of_Androm%C3%A8de_by_P_Corneille_1650_-_Gallica_2010.jpg)

i5.Medeia, ao anuncia o propósito de matar os filhos.

<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/historia-do-teatro/teatro-grego2d.jpg>

i6.Maria Callas em Norma, 1959.

[http://www.greece-is.com/wp-content/uploads/2015/12/ATH\\_LYRIKH\\_16.jpg](http://www.greece-is.com/wp-content/uploads/2015/12/ATH_LYRIKH_16.jpg)

i7.Representação de como seria o Teatro de Dionísio, Atenas, Grécia.

<http://www.cliografia.com/wp-content/uploads/2014/01/Teatro-de-Dion%C3%ADsio-em-reconstitui%C3%A7%C3%A3o-do-s%C3%A9culo-XIX.jpg>

i8.Planta do Teatro Dioniso, Atenas, Grécia.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Dionysus-theater.JPG>

i9.Campo visual para lá do cenário, Teatro de Delfos, Grécia.

<http://i.imgur.com/72bebd4.jpg>

i10.Planta do Circus Maximus, Roma, Itália, imagem de Ridolfino Venuti.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Pianta\\_del\\_Circo\\_Massimo...%2819723585979%29.jpg/800px-Pianta\\_del\\_Circo\\_Massimo...%2819723585979%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Pianta_del_Circo_Massimo...%2819723585979%29.jpg/800px-Pianta_del_Circo_Massimo...%2819723585979%29.jpg)

i11. Anfiteatro Flaviano, atual Coliseu de Roma, Itália.

<https://i2.wp.com/mundointrigante.com/wp-content/uploads/2017/07/coliseu.jpg?w=740>

i12. Ilustração do teatro medieval, imagem de David Gee.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/ChesterMysteryPlay\\_300dpi.jpg/800px-ChesterMysteryPlay\\_300dpi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg/800px-ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg)

i13. Representação do teatro barroco, imagem de Giovanni Paolo Panini, 1747.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a5/Giovanni\\_Paolo\\_Pannini\\_-\\_F%C3%A4te](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a5/Giovanni_Paolo_Pannini_-_F%C3%A4te)

musicale\_-\_1747.jpg/729px-Giovanni\_Paolo\_Pannini\_-\_F%C3%AAte\_musicale\_-\_1747.jpg

i14. Modelo Renascentista de teatro romano, de Vitruvius's Architectura, 1521.

[http://www.artstor.org/sites/default/files/xAWARBURGIG\\_10312337220.jpg.pagespeed.ic.d\\_WvtpuuCL.jpg](http://www.artstor.org/sites/default/files/xAWARBURGIG_10312337220.jpg.pagespeed.ic.d_WvtpuuCL.jpg)

i15. A Libertação de Tyrrhenus, intermezzi, Jacques Callot, 1617

[http://3.bp.blogspot.com/-XQGFtspliuw/U6mZtnvpMjI/AAAAAAACqY/v5bahB\\_zZkk/s1600/callot\\_liberazione\\_tirreno+\\_e+\\_arnea.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-XQGFtspliuw/U6mZtnvpMjI/AAAAAAACqY/v5bahB_zZkk/s1600/callot_liberazione_tirreno+_e+_arnea.jpg)

i16. Cenário perspético de tragédia, Serlio, 1569

<http://thecityasaproject.org/wp-content/uploads/2014/05/scenatragica.jpg>

i17. Cenário perspético de comédia, Serlio, 1569.

<https://i.pinimg.com/564x/cf/4b/6c/cf4b6c8b4db7f81cf8c17bef62a40d4e.jpg>

i18. Palco e Plateia do Teatro Olímpico de Vicenza, Itália.

<http://yourguidetoitaly.com/slowitaly/wp-content/uploads/2012/07/teatro-olimpico.jpg>

i19. Cenário do Teatro Olímpico de Vicenza, Itália.

<http://yourguidetoitaly.com/slowitaly/wp-content/uploads/2012/07/teatro-olimpico1.jpg>

i20. Isometria do Teatro Olímpico de Vicenza, Itália.

[https://68.media.tumblr.com/a4c8f6295dd5a80ea0ab0e292b0cd6c4/tumblr\\_ml49q4ssT01qdnrgdo1\\_1280.jpg](https://68.media.tumblr.com/a4c8f6295dd5a80ea0ab0e292b0cd6c4/tumblr_ml49q4ssT01qdnrgdo1_1280.jpg)

i21. Planta Teatro Olímpico de Vicenza, Itália.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Teatro\\_Olimpico\\_pianta\\_Bertotti\\_Scamozzi\\_1776.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Teatro_Olimpico_pianta_Bertotti_Scamozzi_1776.jpg)

i22. Teatro de Farnese em Parma, restaurado, Itália.

[http://www.fipavpugliamagazine.it/images/Immagini\\_2013-2014/2014-02-08\\_TeatroFarnese\\_Parma.jpg](http://www.fipavpugliamagazine.it/images/Immagini_2013-2014/2014-02-08_TeatroFarnese_Parma.jpg)

i23. Secção do Teatro de Farnese em Parma, Itália.

[http://www.ikekligermanbarkley.com/\\_data/6e9c7f2610586a9e5c78b4575ef48e53.jpg](http://www.ikekligermanbarkley.com/_data/6e9c7f2610586a9e5c78b4575ef48e53.jpg)

i24. Planta do Teatro de Farnese em Parma, Itália.

[http://www.ikekligermanbarkley.com/\\_data/ea3e0dedd77a6d69570e75806eebac33.jpg](http://www.ikekligermanbarkley.com/_data/ea3e0dedd77a6d69570e75806eebac33.jpg)

i25. Ilustração da Ópera de Veneza, Itália.

[https://i1.wp.com/www.travelsignposts.com/Italy/files/2010/07/Teatro-La-Fenice-in-1837\\_500.jpg?w=500](https://i1.wp.com/www.travelsignposts.com/Italy/files/2010/07/Teatro-La-Fenice-in-1837_500.jpg?w=500)

i26. Perspetiva do Teatro La Fenice, antiga Ópera de Veneza, projeto do Arq. Aldo Rossi.

[https://i1.wp.com/www.desishion.com/wp-content/uploads/2017/09/studiorossi\\_assonometrico\\_max.jpg?w=550](https://i1.wp.com/www.desishion.com/wp-content/uploads/2017/09/studiorossi_assonometrico_max.jpg?w=550)

i27. Planta do Teatro la Fenice, antiga Opera de Veneza, projeto do Arq. Aldo Rossi.

[http://www.arassociati.it/new/wp-content/uploads/2017/04/DIS\\_36\\_La-Fenice\\_ARASSOCIATI\\_PIANTA-PLATEA.jpg](http://www.arassociati.it/new/wp-content/uploads/2017/04/DIS_36_La-Fenice_ARASSOCIATI_PIANTA-PLATEA.jpg)

i28. Secção do Teatro la Fenice, antiga Opera de Veneza, projeto do Arq. Aldo Rossi.

[http://www.arassociati.it/new/wp-content/uploads/2017/04/DIS\\_36\\_La-Fenice\\_ARASSOCIATI\\_SEZ-LONG.jpg](http://www.arassociati.it/new/wp-content/uploads/2017/04/DIS_36_La-Fenice_ARASSOCIATI_SEZ-LONG.jpg)

i29. Ilustração do Teatro The Globe, Londres, Inglaterra, imagem de Dr. J. C Adams.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/The\\_Rose\\_-\\_mislabeled\\_The\\_Globe\\_-\\_from\\_](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/The_Rose_-_mislabeled_The_Globe_-_from_)

Visscher%27s\_View\_of\_London\_1616.png

**i30.Representação do Teatro The Rose, Londres, Inglaterra.**

<https://atanu4.files.wordpress.com/2014/02/rose-theatre.jpg>

**i31.Ilustração do palco do Teatro The Globe, Londres, Inglaterra, imagem de Dr. J. C Adams.**

[http://www.shakespeare-navigators.com/JC\\_Navigator/GlobeStageSketch.jpg](http://www.shakespeare-navigators.com/JC_Navigator/GlobeStageSketch.jpg)

**i32.Representação perspética do Teatro The Globe.**

<https://www.octaneseating.com/wp-content/uploads/2017/04/shakespeare-globe-theatre-cutaway700X625.jpg>

**i33.Representação do Teatro Privado Blackfriars, Londres, Inglaterra.**

[https://mapoflondon.uvic.ca/graphics/website\\_images/blackfriars\\_reconstruction.jpg](https://mapoflondon.uvic.ca/graphics/website_images/blackfriars_reconstruction.jpg)

**i34. Perspetiva Corral de Comedias.**

[https://1.bp.blogspot.com/-\\_A-5RqoPDDU/UZJe7wNPDsI/AAAAAAAAA0I/oliLdSLgIso/s400/corraldecomedias.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-_A-5RqoPDDU/UZJe7wNPDsI/AAAAAAAAA0I/oliLdSLgIso/s400/corraldecomedias.jpg)

**i35. Representação do Corral del Principe, Madrid, Espanha.**

[https://lopefuenteovejuna.weebly.com/uploads/1/8/0/3/18036721/5040964\\_orig.jpg](https://lopefuenteovejuna.weebly.com/uploads/1/8/0/3/18036721/5040964_orig.jpg)

**i36. Cromeleque de Almendres, VI Milénio a.C. a III Milénio a.C., Évora.**

[https://i1.wp.com/www.vortexmag.net/wp-content/uploads/2017/11/imago\\_-\\_almendres\\_1logo-20161020-iloveimg-compressed-e1510781269573.jpg?fit=1200%2C819&ssl=1](https://i1.wp.com/www.vortexmag.net/wp-content/uploads/2017/11/imago_-_almendres_1logo-20161020-iloveimg-compressed-e1510781269573.jpg?fit=1200%2C819&ssl=1)

**i37. Ruínas do Teatro Romano, século I d.C. Lisboa.**

[http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/tt\\_address/Teatro-Romano-9156.jpg](http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/tt_address/Teatro-Romano-9156.jpg)

**i38. Reconstituição do Teatro Romano, em Olisipo, Lisboa.**

<https://www.lisbonlux.com/images/teatro-romano-lisboa.jpg>

**i39. "Teatro Dom Roberto", início do século XX, Lisboa.**

[http://lh3.ggpht.com/-4vmUDDxqBwo/VDeI\\_Q9yeoI/AAAAAABWd0/grJa9bFa0vU/s1600-h/Teatro-Dom-Roberto25.jpg](http://lh3.ggpht.com/-4vmUDDxqBwo/VDeI_Q9yeoI/AAAAAABWd0/grJa9bFa0vU/s1600-h/Teatro-Dom-Roberto25.jpg)

**i40.Chegada de D. Filipe II a Lisboa, 1588.**

<http://www.tribop.pt/MB/ilustra/lx/L14G.jpg>

**i41.Pátio de Comédias, século XVII.**

<http://www.tribop.pt/MB/ilustra/lx/L19.jpg>

**i42.Teatro da Rua dos Condes II Postal de 1904, Lisboa.**

[http://www.caravelas.com.pt/lisboa\\_T-rua\\_condes.jpg](http://www.caravelas.com.pt/lisboa_T-rua_condes.jpg)

**i43.Pátio da Rua dos Arcos.**

[https://fotos.web.sapo.io/i/o8b13bfd3/17198277\\_Ulj0T.jpeg](https://fotos.web.sapo.io/i/o8b13bfd3/17198277_Ulj0T.jpeg)

**i44.Teatro da Rua dos Condes, 1792, vista exterior, sala de espetáculos e corredor de camarotes.**

[http://lh6.ggpht.com/-ZXU1qnEHB8/VDeJK8m\\_2tl/AAAAAABWfk/SNJ5f5f84/s1600-h/Teatro-da-Rua-dos-Condes.36.jpg](http://lh6.ggpht.com/-ZXU1qnEHB8/VDeJK8m_2tl/AAAAAABWfk/SNJ5f5f84/s1600-h/Teatro-da-Rua-dos-Condes.36.jpg)

**i45.Teatro da Trindade, 1867, Lisboa.**

<http://lh4.ggpht.com/-BBwUJF6Mtnw/VEyqSD0DUil/AAAAAABXwc/pMGB2KGYOXk/s1600-h/Teatro-da->

Trindade.1.jpg

**i45.Cinema Condes, 1920, Lisboa.**

<https://toponimialisboa.files.wordpress.com/2016/11/condes-anos-50-salvador-de-almeida-fernandes.jpg>

**i46.Teatro Nacional de São João, imagem do Centro de Documentação do TNSJ, Porto.**

<https://jpn.up.pt/wp-content/uploads/2017/03/Teatro-S-768x506.jpg>

**i47.Teatro do Salitre, 1782, Lisboa.**

<http://lh3.ggpht.com/-QyRvlt0h-TY/VDellXsSB1I/AAAAAABWaE/ArcCMAyGRLk/s1600-h/Teatro-do-Salitre.1.jpg>

**i48.Teatro Nacional D. Maria II, imagem de Amadeu Ferrari, Lisboa, 1940', a.f. CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2330756&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

**i49.Planta e preçário do Teatro da Trindade.**

<http://lh6.ggpht.com/-ild03McKtVo/VEyrHiJlJl/AAAAAABX4s/13SFVqWfYoQ/s1600-h/Planta.jpg>

**i50.Teatro da Trindade atualmente.**

<http://lh4.ggpht.com/-AbOjgdNe7UM/VEyrmGMXcol/AAAAAABX9s/47nkPBOPk54/s1600-h/Teatro-da-Trindade.201.jpg>

**i51.Secção e Planta da Real Ópera do Tejo, de José Figueiredo, 1933.**

[https://4.bp.blogspot.com/-RX35IHNJXXE/V27IKbBWtkI/AAAAAAACog/w\\_3jfBxcRAEwXJWehzy2UAOUU1I3mwe1ACLCB/s1600/PlintasFigueiredo.png](https://4.bp.blogspot.com/-RX35IHNJXXE/V27IKbBWtkI/AAAAAAACog/w_3jfBxcRAEwXJWehzy2UAOUU1I3mwe1ACLCB/s1600/PlintasFigueiredo.png)

**i52. As ruínas da Real Ópera do tejo, após o terramoto de 1755, Jacques Philippe Le Bas, 1757.**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Ruinadas\\_da\\_%C3%93pera\\_do\\_Tejo\\_ap%C3%B3s\\_o\\_Terramoto\\_de\\_1755\\_-\\_Jacques\\_Philippe\\_Le\\_Bas%2C\\_1757.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Ruinadas_da_%C3%93pera_do_Tejo_ap%C3%B3s_o_Terramoto_de_1755_-_Jacques_Philippe_Le_Bas%2C_1757.png)

**i53. Planta | Secção | Secção Transversal | Secção do Teatro Nacional de São Carlos, imagem de Origem Arquitectos, 2010 Lisboa.**

[http://www.origemarquitectos.com/media/projectos/tnsc/tnsc\\_corte2.jpg](http://www.origemarquitectos.com/media/projectos/tnsc/tnsc_corte2.jpg)

**i54.Sala de Espetáculos, Teatro Nacional de São Carlos, Imagem de Domingos Alvão, 1946, a.f. CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2330176&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

**i55. Teatro Nacional de São Carlos, imagem de Domingos Alvão, 1946, a.f. CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2330175&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

**i56. São Nobre, Teatro Nacional de São Carlos, Imagem de Domingos Alvão, 1946, a.f. CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2789060&Mode=M&Linha=1&Coluna=1>

**i57. Anna Bolena II, ópera de Gaetano Donizetti, encenação de Graham Vick, Teatro Nacional de São**

Carlos, imagem de Daniel Rocha, 2017.

<https://imagens.publicocdn.com/imagens.aspx/1107819?tp=UH&db=IMAGENS&w=823>

i58. Grande Auditório, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

[http://lh3.ggpht.com/-2DwnIE\\_t-9k/Ttecuqd71I/AAAAAAAAOlw/fLCQNFG79I4/s1600-h/Palco5.jpg](http://lh3.ggpht.com/-2DwnIE_t-9k/Ttecuqd71I/AAAAAAAAOlw/fLCQNFG79I4/s1600-h/Palco5.jpg)

i59. Planta de Lisboa, Freguesia da Ajuda e de Belém.

Imagem da Autora.

i60. Equipamentos Culturais na Ajuda e em Belém.

Imagem da Autora.

i61. Foto panorâmica de Belém, Palácio de Belém e Palácio Nacional da Ajuda, início do séc. XX, imagem de Paulo Guedes, AML.

<http://lisboadeantigamente.blogspot.pt/2017/07/paco-de-belem-palacio-presidencial-de.html>

i62. Palácio Nacional da Ajuda, 1900, AML.

<http://lisboadeantigamente.blogspot.pt/2016/09/palacio-naciol-da-ajuda-o-palacio.html>

i63. Planta do Palácio Nacional da Ajuda, construído e projetado, José da Costa e Silva, 1802.

<http://www.palacioajuda.gov.pt/Data/Content/Images/Ajudaplanta.jpg>

i64. Teatro Luiz de Camões, inaugurado 1880, antigo Teatro da Ajuda, Calçada da Ajuda, Lisboa.

<http://lisboadeantigamente.blogspot.pt/2017/07/paco-de-belem-palacio-presidencial-de.html>

i65. Interior do Teatro Luiz de Camões, 2009.

[http://2.bp.blogspot.com/\\_BcKnG\\_zCe\\_k/Sc0tBm90XZI/AAAAAAAAAdz8/J2uNN7zK7oY/s1600/07+Outubro+2008+158.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_BcKnG_zCe_k/Sc0tBm90XZI/AAAAAAAAAdz8/J2uNN7zK7oY/s1600/07+Outubro+2008+158.jpg)

i66. Interior do Teatro Luiz de Camões, Mobiliário, 2009.

[http://1.bp.blogspot.com/\\_BcKnG\\_zCe\\_k/Sc0sif7EfzI/AAAAAAAAAdzU/JZtMsC4TrUA/s1600/12+Outubro+2008+163.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_BcKnG_zCe_k/Sc0sif7EfzI/AAAAAAAAAdzU/JZtMsC4TrUA/s1600/12+Outubro+2008+163.jpg)

i67. Projeto de reabilitação do Teatro Luiz de Camões, arq. Graça Dias e Egas José Vieira, planta piso térreo, 2012.

<http://www.anteprojectos.com.pt/wp-content/uploads/2015/06/Teatro-Lu%C3%ADs-de-Cam%C3%B5es-Planta-Piso-0.jpg>

i68. Projeto de reabilitação do Teatro Luiz de Camões, arq. Graça Dias e Egas José Vieira, planta piso 1, 2012.

<http://www.anteprojectos.com.pt/wp-content/uploads/2015/06/Teatro-Lu%C3%ADs-de-Cam%C3%B5es-Planta-Piso-1.jpg>

i69. Projeto de reabilitação do Teatro Luiz de Camões, arq. Graça Dias e Egas José Vieira, secção transversal, 2012.

<http://www.anteprojectos.com.pt/wp-content/uploads/2015/06/Teatro-Lu%C3%ADs-de-Cam%C3%B5es-Corte-Longitudinal.jpg>

i70. Vista panorâmica do Centro Cultural de Belém (CCB), imagem manipulada pelo autor.

<http://static.panoramio.com/photos/large/9129737.jpg>

i71. Grande Auditório, Centro Cultural de Belém (CCB), imagem de Daniel Malhão, 2014.

<https://makingarthappen.com/2014/09/04/daniel-malhao-ccb-cidade-aberta/daniel-malhao->

ccb-2014-1581/

i72. Centro Cultural de Belém (CCB), imagem de Daniel Malhão, 2014.

<https://makingarthappen.com/2014/09/04/daniel-malhao-ccb-cidade-aberta/daniel-malhao-2014-1707/>

i73. Tipologias teatrais, A - Arena, B - Semi - Arena, C Auditório em Avental, D - Teatro Bifrontal, E - Teatro Anular. Imagem da autora.

## PARTE 2

### CAPÍTULO 2

i74. Mapa da Cidade de Lisboa e de Belém, cartografia histórica, 1856.

i75. Esquemas da Estrutura Topográfica, Hídrica, Verde da Cidade de Lisboa.

Imagem da autora.

i76. Fonte do Passeio Público, imagem de Estúdio de Mário Novais, a.f. CML.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=266828&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

i77. Espetáculo inspirado no Passeio Público na esplanada do Castelo de São Jorge, imagem de Gonçalves, 1979, a.f. CML.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/Sala/online/ui/SearchBasic.aspx>

i78. Planta do Passeio Público.

<http://lisboahojeonem.blogspot.pt/2012/11/passeio-publico-avenida-da-liberdade.html>

i79. Planta do Passeio Público. Cartografia de Filipe Folque (1800 – 1874)

Atlas das Cartas Topográficas de Lisboa 1856 – 1858 AML.

Alçado do Passeio Público, gradeamento, imagem de Estúdio Mário Novais, a.f. CML.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/Sala/online/ui/SearchBasic.aspx>

i80. Pavilhão, lago e terraço, da entrada norte do Passeio Público, imagem de José Artur Leitão Bárcia, 1900 – 1945, a.f. CML

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/x-arqweb/ContentPage.aspx?ID=9622e4738d49a10001e240&Pos=1&Tipo=PCD>

i81. Baile infantil de Justino Soares no Passeio Público, ilustração de Rafael Bordalo Pinheiro, 1961, a.f. CML.

In António Maria, 1881, Danças e Dançarinos em Lisboa.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/Sala/online/ui/SearchBasic.aspx>

i82. Iluminação das festas noturnas do Passeio Público, imagem de José Artur Leitão Bárcia, 1900 – 1945, a.f. CML.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=266829&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

i83. Avenida da Liberdade, imagem de Eduardo Alexandre Cunha, III, a.f. CML.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=266829&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>



aspx?DocumentoID=258199&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1

**i84. Boulevard de Paris, 2014.**

Imagem da autora.

**i85. Foto panorâmica, miradouro de São Pedro de Alcântara, imagem de Fransceco Rocchini, 1887, af CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/x-arqweb/ContentPage.aspx?ID=952be0788d4b0001e240&Pos=1&Tipo=PCD>

**i86. Cartografia histórica de 1950, Avenida da Liberdade. Imagem manipulada pela autora.**

<http://lxi.cm-lisboa.pt/lxi/>

**i87. Cantoneiro, Avenida da Liberdade, imagem de António Passaporte, 1944, a.f. CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=257205&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

**i88. Avenida da Liberdade, esquina com a rua Barata Salgueiro, imagem de Judah Benoliel, 1940.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=254945&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

**i89. Avenida da Liberdade, imagem de Eduardo Alexandre Cunha, a.f. CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=258191&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

**i90. Fotografia aérea abrangendo a Avenida da Liberdade e o Parque Eduardo VII, imagem Abreu Nunes, 1953, a.f. CML**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=274530&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

**i91. Primeira proposta para o Parque Eduardo VII.**

[http://lh4.ggpht.com/\\_FkKgTDI7ngU/TBAHIXiiHFI/AAAAAAAAADZU/DbUaDI9TMIY/s1600-h/al700%5B6%5D.jpg](http://lh4.ggpht.com/_FkKgTDI7ngU/TBAHIXiiHFI/AAAAAAAAADZU/DbUaDI9TMIY/s1600-h/al700%5B6%5D.jpg)

**i92. Planta do Parque Eduardo VII e prolongamento da Avenida da Liberdade, 1943, imagem de Estúdio Mário Novais. a.f. CML**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=265534&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

**i93. Planta do Parque Eduardo VII, Keil do Amaral, 1945.**

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=557802>

**i94. Terraplanagens para regularização da placa ajardinada do Parque Eduardo VII, imagem de Salvador de Almeida Fernandes, 1950s, a.f. CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=273064&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

**i95. Panorâmica do Alto do Parque Eduardo VII, 1952, imagem de CML, a.f. CML.**

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=273064&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

[aspx?DocumentoID=271314&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1](#)

i96. Parques parisienses Bois de Boulogne e Bois de Vincennes.

<http://www.ateliergrandparis.fr/grandparis/historique/historique4.jpg>

i97. Arborização do Parque Florestal de Monsanto, 1944, a.f. CML

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=265709&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

i98. Planta do Teatro ao ar livre para o Parque Florestal de Monsanto de Keil do Amaral, 1944.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/Sala/online/ui/SearchBasic.aspx>

i99. Parque Florestal de Monsanto, imagem de Salvador de Almeida Fernandes, 1958, a.f. CML.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=281410&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

i100. Início dos trabalhos da plantação do Parque Florestal de Monsanto, 1938, a.f. CML.

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=265696&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

### CAPÍTULO 3

i101. Fecho do Anel Verde.

Imagem da autora.

i102. Vale do Rio Seco.

Imagem da autora.

i103. Equipamentos Culturais na Ajuda e em Belém.

Imagem da autora.

i104. Periferias Centrais.

Gonçalo Ribeiro Telles.

i105. Diferentes elementos dos corredores verdes em Lisboa

Imagem da autora.

i106. Sítio do rio Seco, imagem de Paulo Guedes, a.f. CML

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/>

i107. Percurso da Ribeira na Cartografia de 1812.

Imagem da autora.

i108. Percurso da Ribeira na Cartografia de 1834.

Imagem da autora.

i109. Percurso da Ribeira na Cartografia de 1911.

Imagem da autora.

i110. Percurso da Ribeira na Cartografia de 1950.

Imagem da autora.

i111. Percurso da Ribeira na Cartografia de 1983.

Imagem da autora.

i112. Percurso da Ribeira no Ortofotomapa.

Imagem da autora.

i113. Afloramentos geológicos e a Ribeira da Sacôta - Rio Seco., imagem de Eduardo Portugal a.f. CML

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=269115&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

i114. Vale do Rio Seco, muro de contenção com 'pescoço de cavalo', 1940.

[www.fotoold.com](http://www.fotoold.com)

i115. Crianças a brincar em pequenas bacias de água formadas pela pedra, 1940.

[www.fotoold.com](http://www.fotoold.com)

i116. Chafariz do Largo do Rio Seco, imagem de Fernando Martinez Pozal, 1953, a.f. CML

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=280230&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

i117. Afloramentos Geológicos do Vale do Rio Seco.

Imagem da autora.

i118. Geomonumento do lado Nascente do Vale do Rio Seco.

Imagem da autora.

i119. Geomonumento e Gruta do lado Poente do Vale do Rio Seco.

Imagem da autora.

i120. Geomonumentos em Lisboa.

Imagem da autora.

i121. Rua do Cruzeiro.

Imagem da autora.

i122. Alçado da Rua do Cruzeiro.

Imagem da autora.

i123. Rua do Cruzeiro, imagem de Arnaldo Madureira, 1964, a.f. CML

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=301001&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

### PARTE 3

#### CAPÍTULO 4

i124. Anfiteatro Romano, Cidade de Petra, Jordânia.

[http://images2.mygola.com/jordan-18a-094-theatre-view-large\\_171318\\_l.jpg](http://images2.mygola.com/jordan-18a-094-theatre-view-large_171318_l.jpg)

i125. Al Khazneh, Cidade Petra, Jordânia, imagem de Alamy.

[https://assets.vogue.com/photos/594046021963242d25bfa407/master/w\\_780,c\\_limit/00-lede-petra-jordan-travel-guide.jpg](https://assets.vogue.com/photos/594046021963242d25bfa407/master/w_780,c_limit/00-lede-petra-jordan-travel-guide.jpg)

i126. Tumbas de Likya, Turquia.

[https://farm4.staticflickr.com/3712/13501464385\\_225249cf59\\_z.jpg](https://farm4.staticflickr.com/3712/13501464385_225249cf59_z.jpg)

i127. Templo de Kailasa, India.

<http://p7.storage.canalblog.com/78/39/160935/6586802.jpg>

**i128. Caverna Bhaja, Índia.**

<http://www.wondermondo.com/Images/Asia/India/Maharashtra/Bhaja.jpg>

**i129. Planta da caverna Bhaja, grutas Caitya e Vihara, imagem de J. Burgess, 1880.**

<https://i.pinimg.com/originals/26/7a/b7/267ab77ead50a8f071db16e865919f26.jpg>

**i130. Cidade de Kapadokya, Turquia, imagem de Kis László, 2010**

<http://static.panoramio.com/photos/large/45246118.jpg>

**i131. Igreja Bieta Giorgis, Etiópia.**

[http://irisharchaeology.ie/wp-content/uploads/2013/04/St\\_-George-Church-Ethiopia-2.jpg](http://irisharchaeology.ie/wp-content/uploads/2013/04/St_-George-Church-Ethiopia-2.jpg)

**i132. Escadas do Monte Huashan, China.**

<https://i0.wp.com/adventurewithoutend.com/wp-content/uploads/2013/07/Huashan-Crazy-Stairs-2.jpg>

**i133. Poço Chand Baori, Índia, imagem de Alex Bunjes, 2013.**

<http://static.panoramio.com/photos/large/96080173.jpg>

**i134. Sentenil de las Bodegas, Espanha.**

<https://www.escapadarural.com/blog/wp-content/uploads/2016/02/Setenil-de-las-Bodegas-19.jpg>

**i135. Centro das Artes – Casa das Mudas do Arq. Paulo David, Madeira, imagem de Fernando Guerra, 2011**

<https://images.adsttc.com/media/images/5016/3655/28ba/0d15/9800/1164/slideshow/stringio.jpg?1414486573>

**i136. Laboratórios de pesquisa Schlumberger do Arq. Emilio Ambasz, o projeto não viria a ser construído, imagem Emilio Ambasz, 1986**

<http://emilioambaszandassociates.com/portfolio/Schlumberger-Research-Laboratories>

**i137. Planta Piso 0, Centro das Artes – Casa das Mudas do Arq. Paulo David.**

<http://a407.idata.over-blog.com/1/75/20/03/CASA-DAS-MUDAS/11-casa-das-mudas-paulo-david-architect-portugal.jpg>

**i138. Planta Piso -1, Centro das Artes – Casa das Mudas do Arq. Paulo David.**

<http://a406.idata.over-blog.com/1/75/20/03/CASA-DAS-MUDAS/12-casa-das-mudas-paulo-david-architect-portugal.jpg>

**i139. Templo Khao Luang, Phetchaburi, Tailândia.**

[https://78.media.tumblr.com/tumblr\\_m1xlcx9lfM1r1vfbs01\\_400.jpg](https://78.media.tumblr.com/tumblr_m1xlcx9lfM1r1vfbs01_400.jpg)

**i140. Vista no nascer do Sol, Capela de Notre Dame Du Haut, Ronchamp, França.**

**Imagem de Henry Plummer, 2011.**

<https://www.archdaily.com.br/br/762196/light-matters-le-corbusier-e-a-trindade-da-luz/54da5556e58ecec5300000e-upward-view-into-sco>

**i141. Stonehenge, Cromeleque, Inglaterra. Imagem de David Goddard.**

<https://imagesvc.timeincapp.com/v3/mm/image?url=http%3A%2F%2Fcdn-image.travelandleisure.com%2Fsite%2Fdefault%2Ffiles%2Fstyles%2F1600x1000%2Fpublic%2F1490812210%2Faerial-spring-stonehenge-united-kingdom-HENGE0317.jpg%3Fitok%3DpLEmHepc&w=800&q=85>

**i142. Planta do Templo Hatshetshu.**

<http://www.worldhistory.biz/uploads/posts/2015-09/294w-77.jpg>

**i143. Lucio Fontana criando um conceito espacial, 1965.**

<https://n.i.uol.com.br/licaodecasa/ensfundamental/artes/fontana-conc-espacial02.jpg>

**i144. Conceito espacial de Lucio Fontana 1965.**

<https://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Lucio-Fontana-Concetto-spaziale-Attese-1965-no9.jpg>

**i145. Le Vide de Yves Klein, 1958.**

<http://redmilkmagazine.com/app/uploads/2016/11/Le-Vide-Il-Vuoto.jpg>

**i146. Movimento Cubista, 'O Acordeonista' de Pablo Picasso, 1911.**

[https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1911/01/37.537\\_ph\\_web.jpg?w=980](https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1911/01/37.537_ph_web.jpg?w=980)

**i147. 'Mile Long Drawing' de Walter de Maria, 1968.**

[https://eastofborneo.org/wp-content/uploads/2013/07/tumblr\\_nmfthoNxHB1s0got1o1\\_500-500x472.jpg](https://eastofborneo.org/wp-content/uploads/2013/07/tumblr_nmfthoNxHB1s0got1o1_500-500x472.jpg)

**i148. 'Double Negative' de Michael Heizer, Imagem de Sam Wagstaff, 1970.**

[http://x-traonline.org/build/wp-content/uploads/old/2012/11/1\\_Harcourt\\_Double-Negative-800x544.jpg](http://x-traonline.org/build/wp-content/uploads/old/2012/11/1_Harcourt_Double-Negative-800x544.jpg)

**i149. Montanha Tindaya, Canárias, Espanha.**

[http://visitfuerteventura.es/wp/wp-content/uploads/montana\\_rebig-528x297.jpg](http://visitfuerteventura.es/wp/wp-content/uploads/montana_rebig-528x297.jpg)

**i150. 'O Elogio da Luz', estudo escultórico de Eduardo Chillida, 1990.**

[https://c2.staticflickr.com/2/1179/872682978\\_0f8c9803b4\\_o.jpg](https://c2.staticflickr.com/2/1179/872682978_0f8c9803b4_o.jpg)

**i151. Série 'O Elogio da Luz XIII', estudo escultórico de Eduardo Chillida.**

<http://www.artnet.com/WebServices/images/II00069Ild5b9GFgFkECfDrCWvaHBoc6OTE/eduardo-chillida-elogio-de-la-luz-xiii.jpg>

**i152. Série 'O Elogio da Luz XV', estudo escultórico de Eduardo Chillida.**

[https://media.mutualart.com/Images/2009\\_07/05/0081/457298/a28eb7ad-0438-4c2b-a7bd-4421295c0902\\_g\\_570.jpeg](https://media.mutualart.com/Images/2009_07/05/0081/457298/a28eb7ad-0438-4c2b-a7bd-4421295c0902_g_570.jpeg)

**i153. 'O Profundo e o Ar', estudo escultórico de Eduardo Chillida.**

[http://www.christies.com/img/LotImages/2011/CKS/2011\\_CKS\\_07955\\_0024\\_000\(eduardo\\_chillida\\_lo\\_profundo\\_es\\_el\\_aire\\_xx\).jpg](http://www.christies.com/img/LotImages/2011/CKS/2011_CKS_07955_0024_000(eduardo_chillida_lo_profundo_es_el_aire_xx).jpg)

**i154. 'Mendi Huts' (Montanha Vazia), estudo escultórico de Eduardo Chillida, 1984.**

<https://recursos.march.es/web/arte/palma/coleccion/artistas/coleccion-palma-chillida3.jpg>

**i155. Projeção de como seria o projeto Tindaya, de Chillida.**

[https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/03/tindaya\\_medium.jpg](https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/03/tindaya_medium.jpg)

**i156. Esquema do vazio Tindaya, Chillida.**

<http://3.bp.blogspot.com/-AHlBQzcW4lo/TzhIOjI-rcI/AAAAAAAAABck/gjcRJwy3VL4/s640/Eduardo+Chillida,+Mon%C3%A9tana+Tindaya+Project,+Fuerteventura,+Spain,+1993-+%28axonometric+diagram+1%29.jpg>

**i157. Estudo de secções da Montanha Tindaya, Chillida.**

Imagem da autora.

**i158. Estudo de luz de Claude Monet 'Rouen Cathedral Serie'.**

[http://1.bp.blogspot.com/\\_OmpcPiTj0G4/TOr3hPRa88I/AAAAAADVA/lzFS-sqfOeA/s1600/12.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_OmpcPiTj0G4/TOr3hPRa88I/AAAAAADVA/lzFS-sqfOeA/s1600/12.jpg)

**i159. 'Florest of light' instalação do Arq. Sou Fujimoto, 2016. Imagem de Laurin Ghinitoiu.**

<https://www.archdaily.com/785460/sou-fujimoto-installs-a-forest-of-light-for-cos-at-2016-salone-del->

mobile/570e2535e58ecef2f400015c-sou-fujimoto-installs-a-forest-of-light-for-cos-at-2016-salone-photo

i160. Interior da Capela Notre Dame, Ronchamp, do Arq. Le Corbusier.

<http://www.ak-ansichtskarten.de/shop/ak/66/6667630/Architecte-Le-Corbusier-Interieur.jpg>

i161. Cerâmicos do pátio da Casa Batlló, Antonio Gaudi.

<https://cdn.casabatllo.es/wp-content/uploads/2016/06/photocontest-casabatllo-jmalegre.jpg>

i162. Panteão de Roma, ilustração de Giovanni Piranesi.

<https://www.wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesi/interior-view-of-the-pantheon-commonly-known-as->

#### PARTE 4

#### CAPÍTULO 5

i163. Vista panorâmica sobre encosta da Ajuda.

imagem de Jorge Filipe, Lisboa, Argumentum, 1995.

i164. Limite do Parque Natural e da área de alargada de intervenção.

Imagem da autora.

i165. Área onde se localiza a proposta urbana e arquitetónica.

Imagem da autora.

i166. Corpo edificado a demolir no Vale do Rio Seco

Imagem da autora.

i167. Três edifícios que perturbam a escala do lugar

Imagem da autora.

i168. Pinheiro Manso, 2015.

<https://chavesandaround.files.wordpress.com/2015/11/castro-de-curalha-6.jpg>

i169. Choupo- Negro, 2007

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/Populus\\_nigra-bekes.jpg/349px-Populus\\_nigra-bekes.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/Populus_nigra-bekes.jpg/349px-Populus_nigra-bekes.jpg)

i170. Parque Natural do Rio Seco, vale do Rio Seco

Imagem da autora

i171. Consolidação Urbana

Imagem da autora

#### CAPÍTULO 6

i172. Traçado Interior do quarteirão a intervir, cartografia de 1808.

Imagem da autora.

i173. Traçado Interior do quarteirão a intervir, cartografia de 1911.

Imagem da autora.

i174. Traçado Interior do quarteirão a intervir, cartografia de 1950.

Imagem da autora.



i175. Traçado Interior do quarteirão a intervir, cartografia de 1983.

Imagem da autora.

i176. Traçado Interior do quarteirão a intervir, mapa atual, 2015.

Imagem da autora.

i177. Maciço rochoso que envolve o vale do Rio Seco.

Imagem da autora.

i178. Exterior do Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.

<https://www.detail-online.com/article/the-show-goes-on-cave-theatre-in-hungary-26031/>

i179. Interior do teatro The Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.

<https://www.detail-online.com/article/the-show-goes-on-cave-theatre-in-hungary-26031/>

i180. Secção, Centro das Artes – Casa das Mudas do Arq. Paulo David.

<http://a397.idata.over-blog.com/1/75/20/03/CASA-DAS-MUDAS/14-casa-das-mudas-paulo-david-architect-portugal.jpg>

i181. Planta terrea, do Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.

<https://www.detail-online.com/article/the-show-goes-on-cave-theatre-in-hungary-26031/>

i182. Planta seccionado a rocha, do Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.

<https://www.detail-online.com/article/the-show-goes-on-cave-theatre-in-hungary-26031/>

i183. Secção do Cave Theatre, na Hungria, do estúdio archi.doc építésziroda, 2015.

<https://www.detail-online.com/article/the-show-goes-on-cave-theatre-in-hungary-26031/>

i184. Apropriação da pedreira, em Baux de Provence, França.

<https://i.pinimg.com/originals/fe/06/7f/fe067f186cbfb098fbb9185732e35f1f.jpg>

i185. Percorso pelo interior da proposta arquitetónica e pelo Vale do Rio Seco.

Imagem da autora.

i186. Axonometria da proposta arquitetónica.

Imagem da autora.

i187. Secção do Bloco Nascente, Sala de Música.

Imagem da autora.

i187. Secção Transversal do Bloco Poente, Vazios Análogos.

Imagem da autora.

i189. Secção Transversal do Bloco do Auditório, Auditório.

Imagem da autora.

i190. Perspetiva do interior do Auditório.

Imagem da autora.

i191. Palco do Grande Auditório, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

<https://s3-eu-central-1.amazonaws.com/content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2015/12/30012717/>



**ANEXOS**



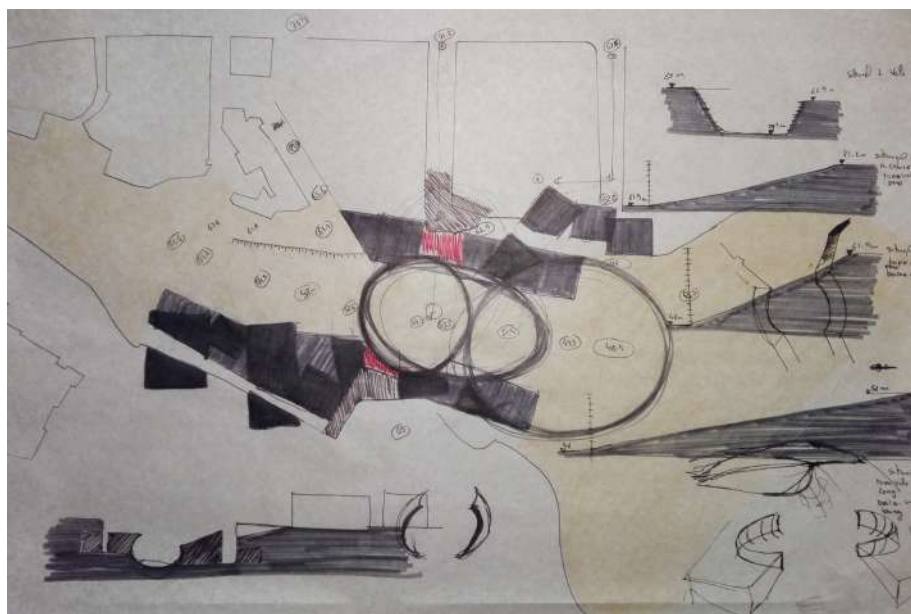
Processo de Trabalho: Esquissos e Maquetes

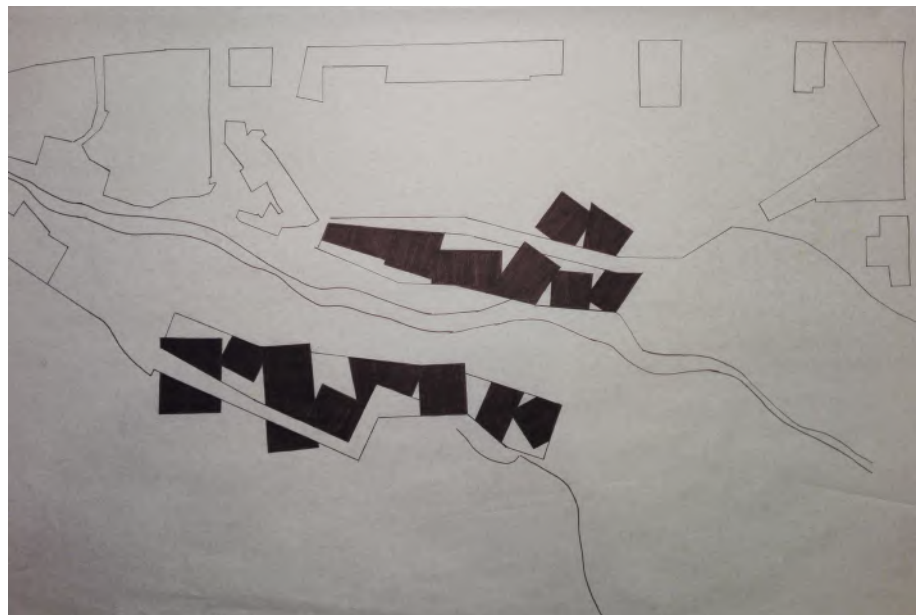
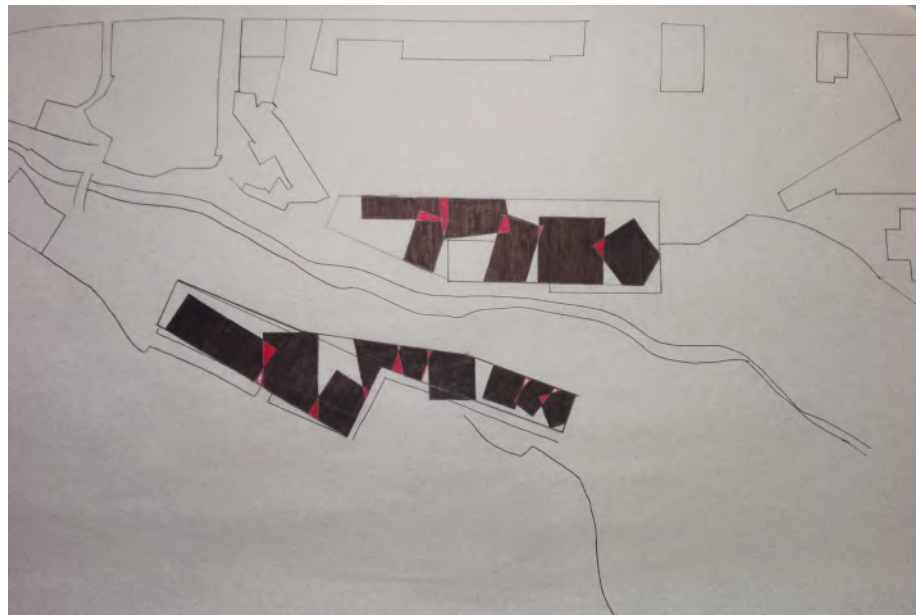


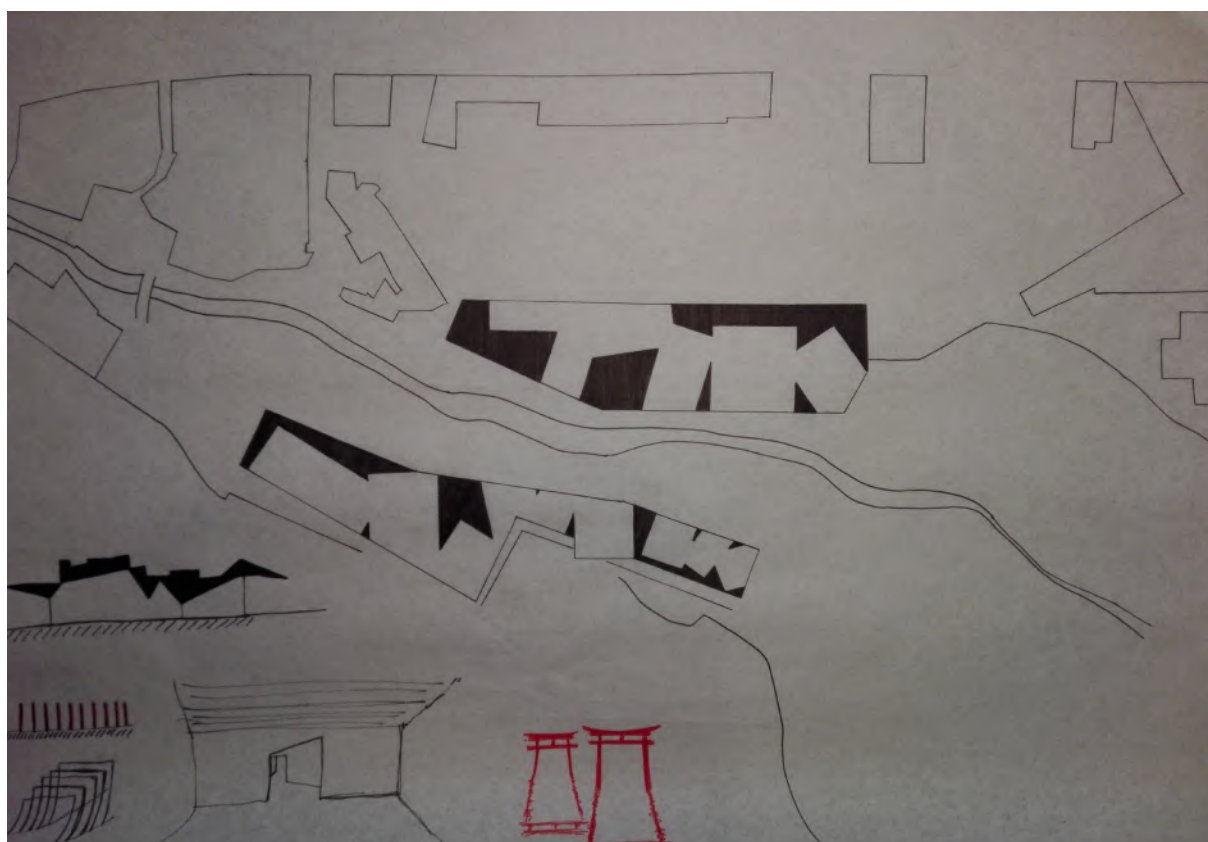


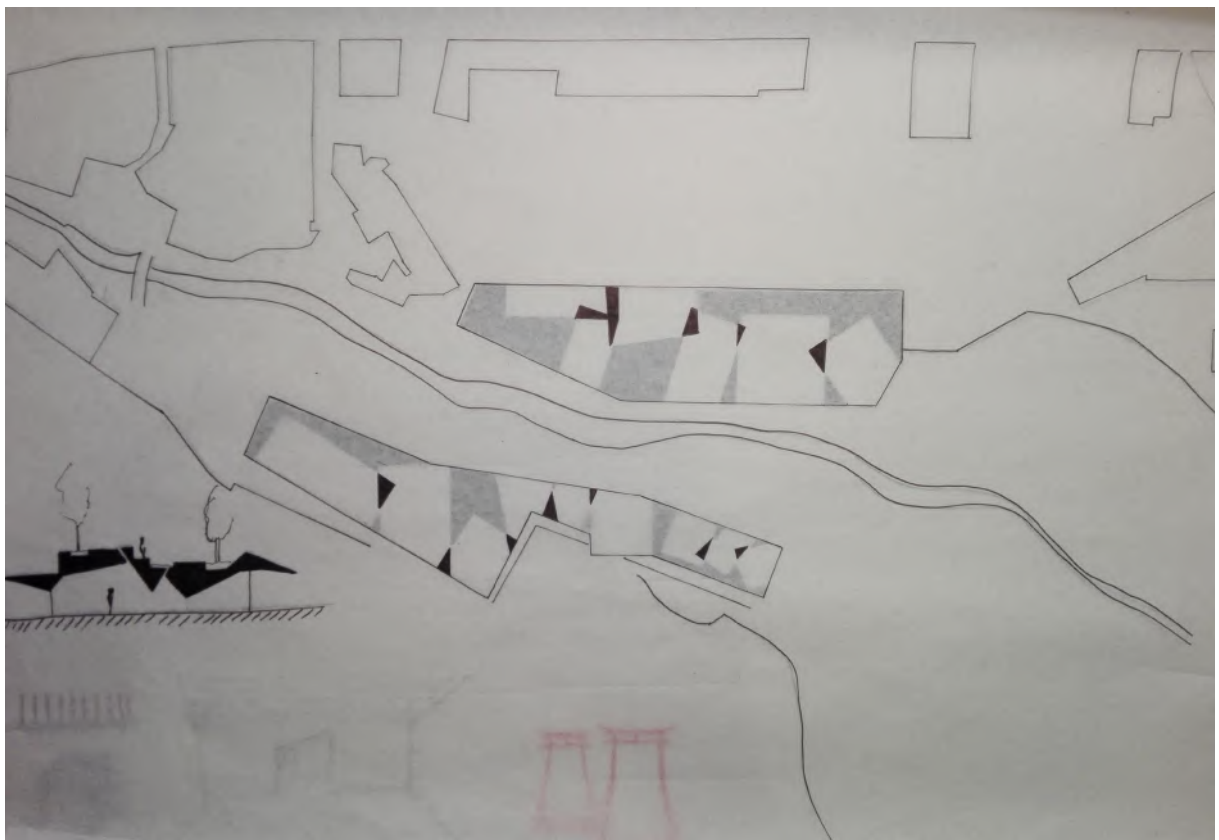


## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO



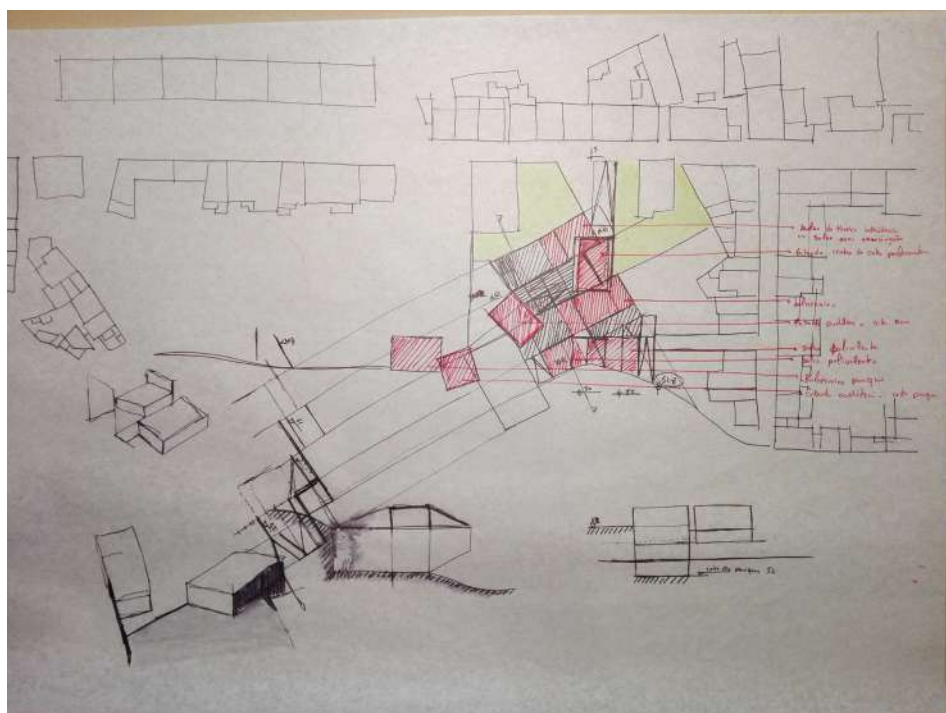
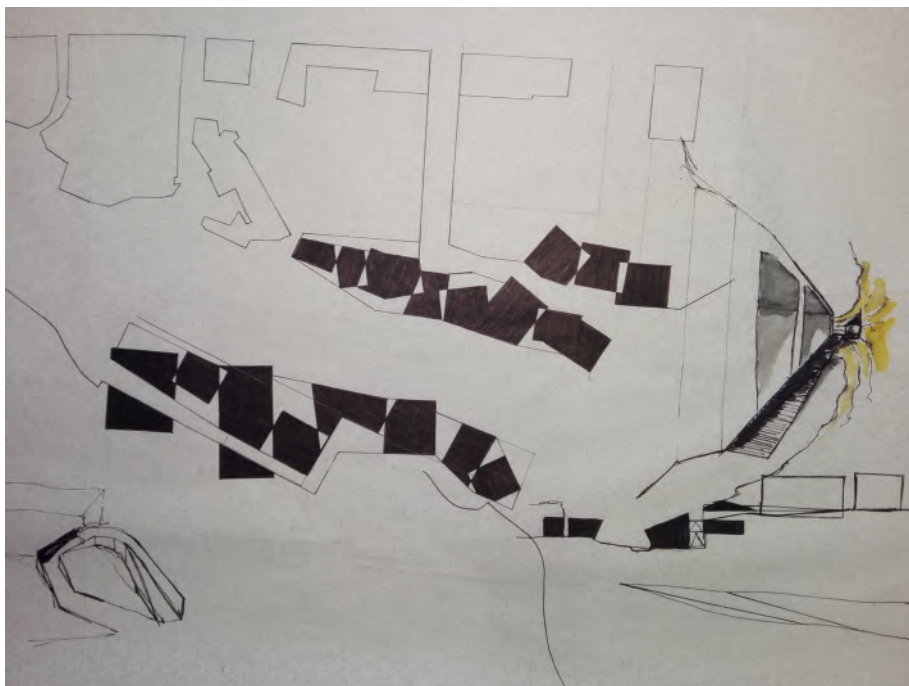




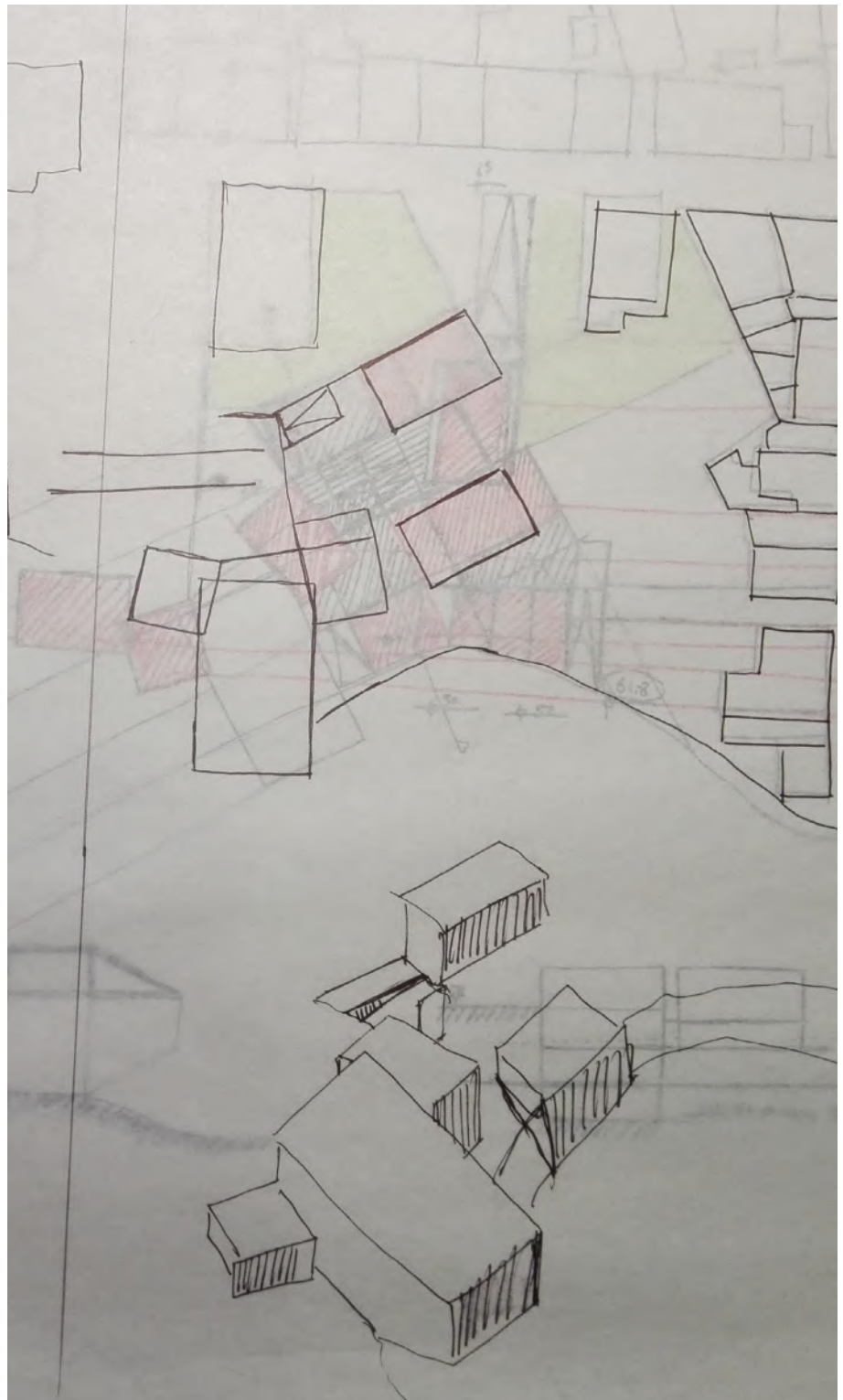




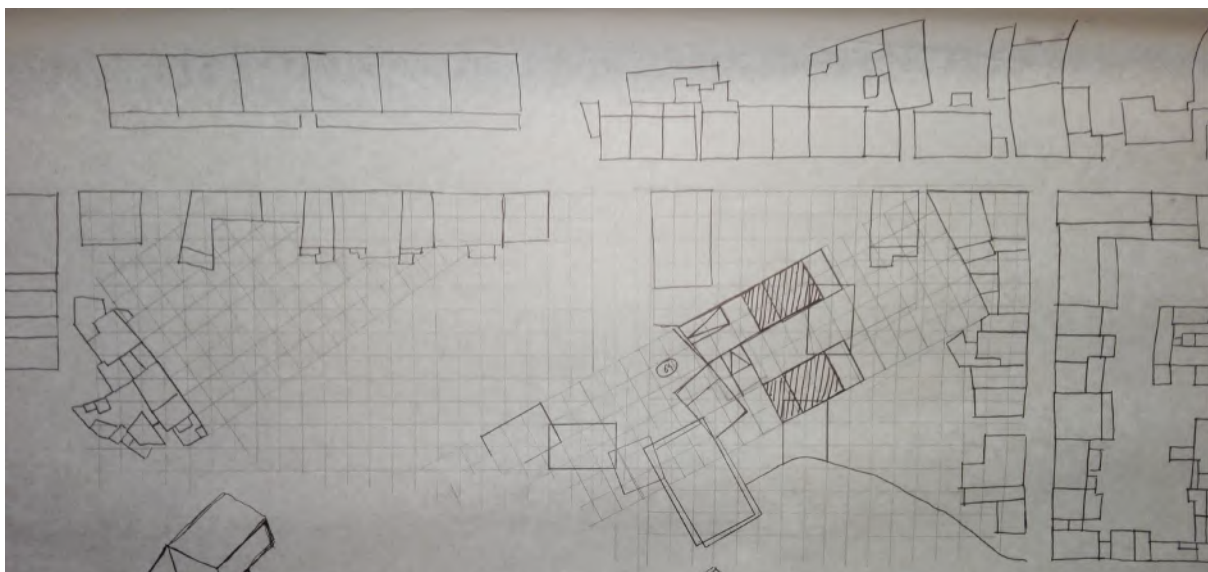
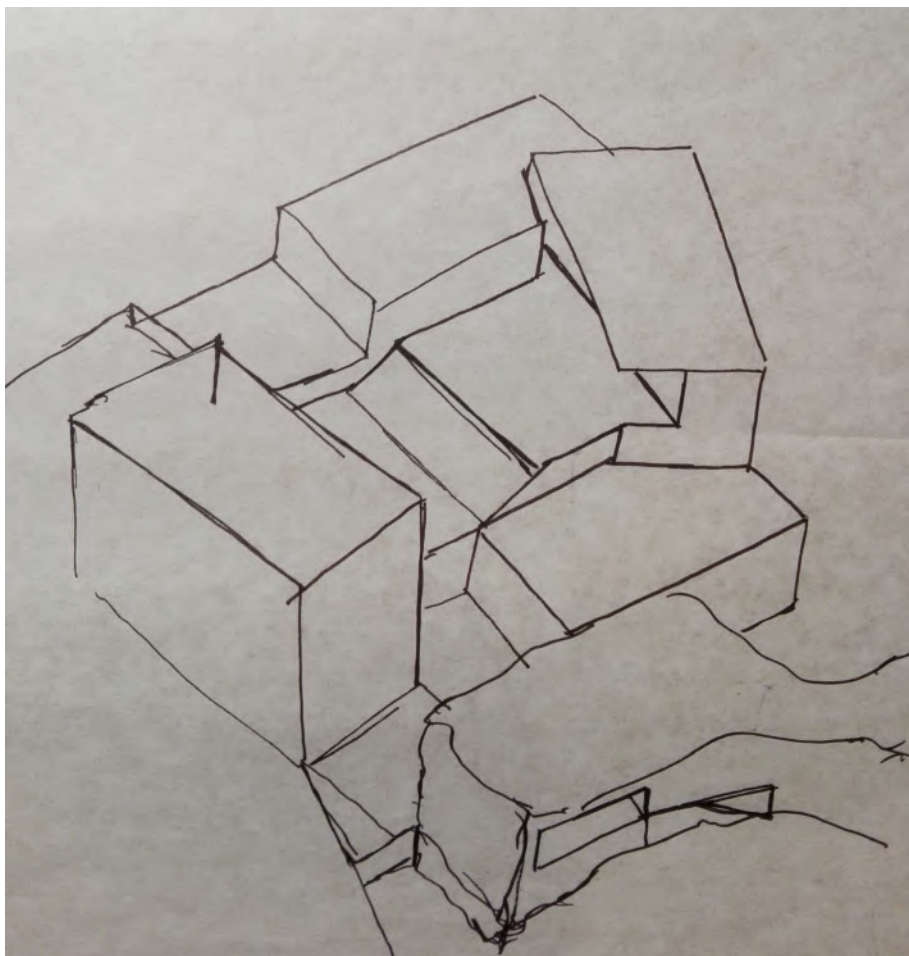
## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO

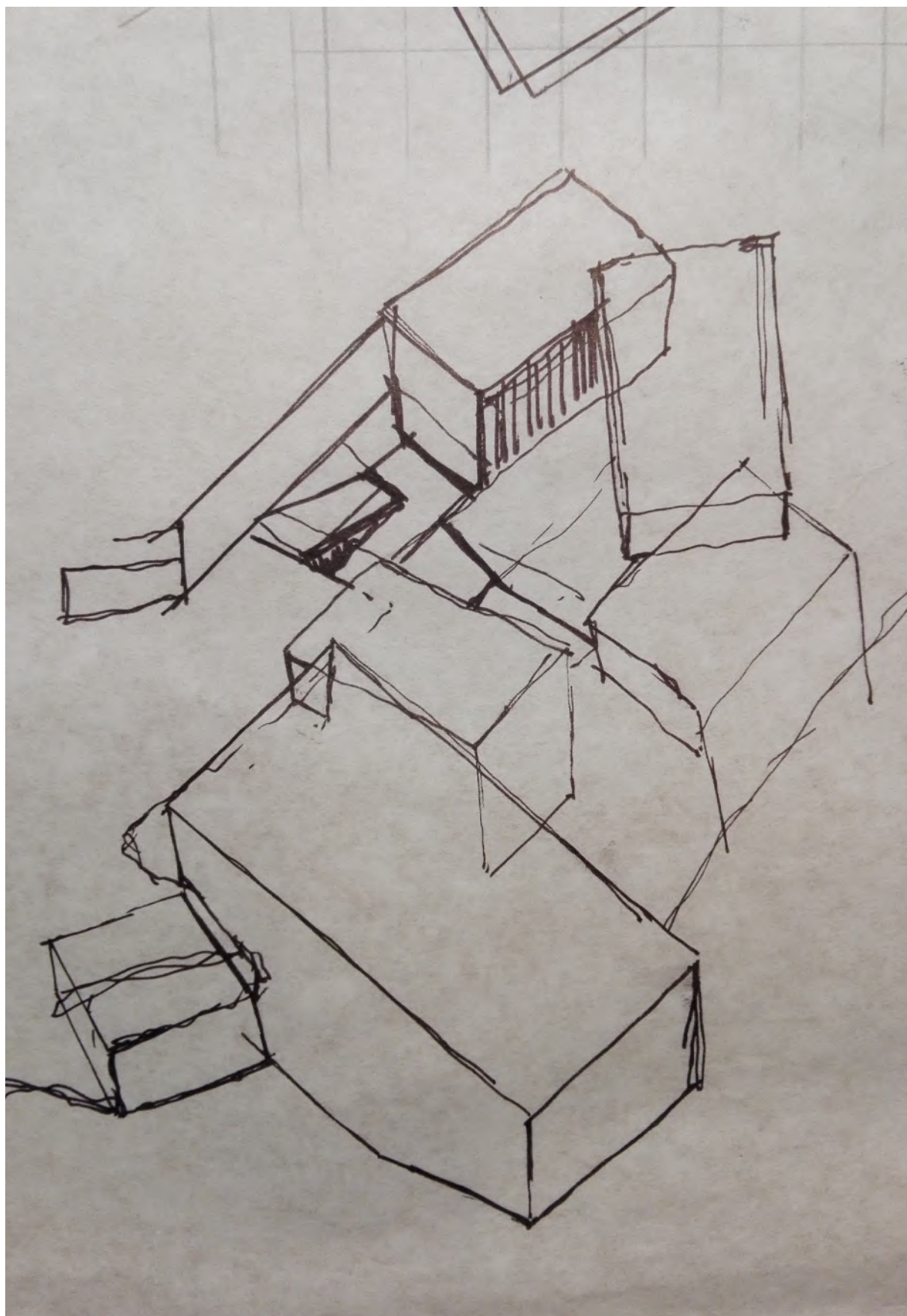




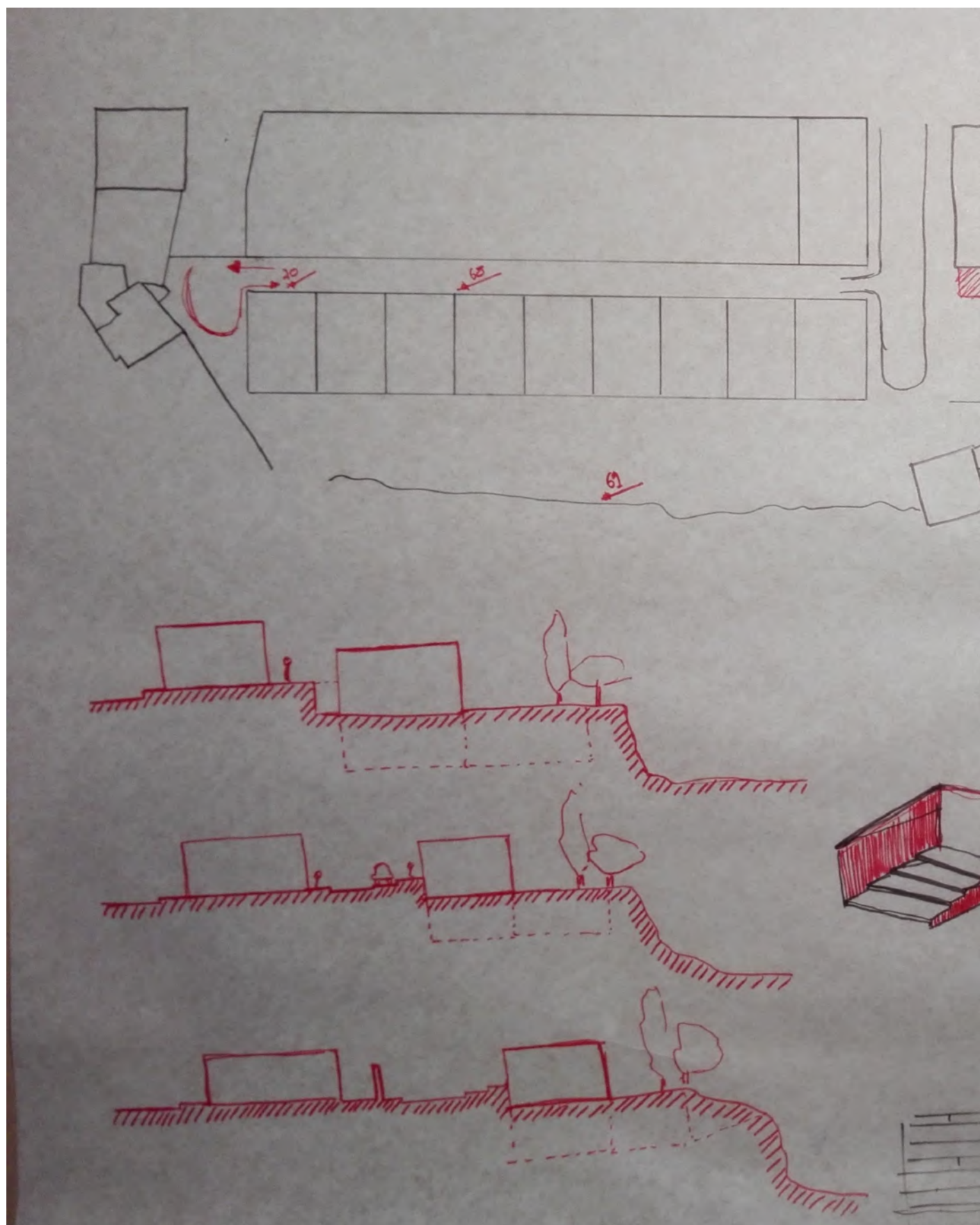


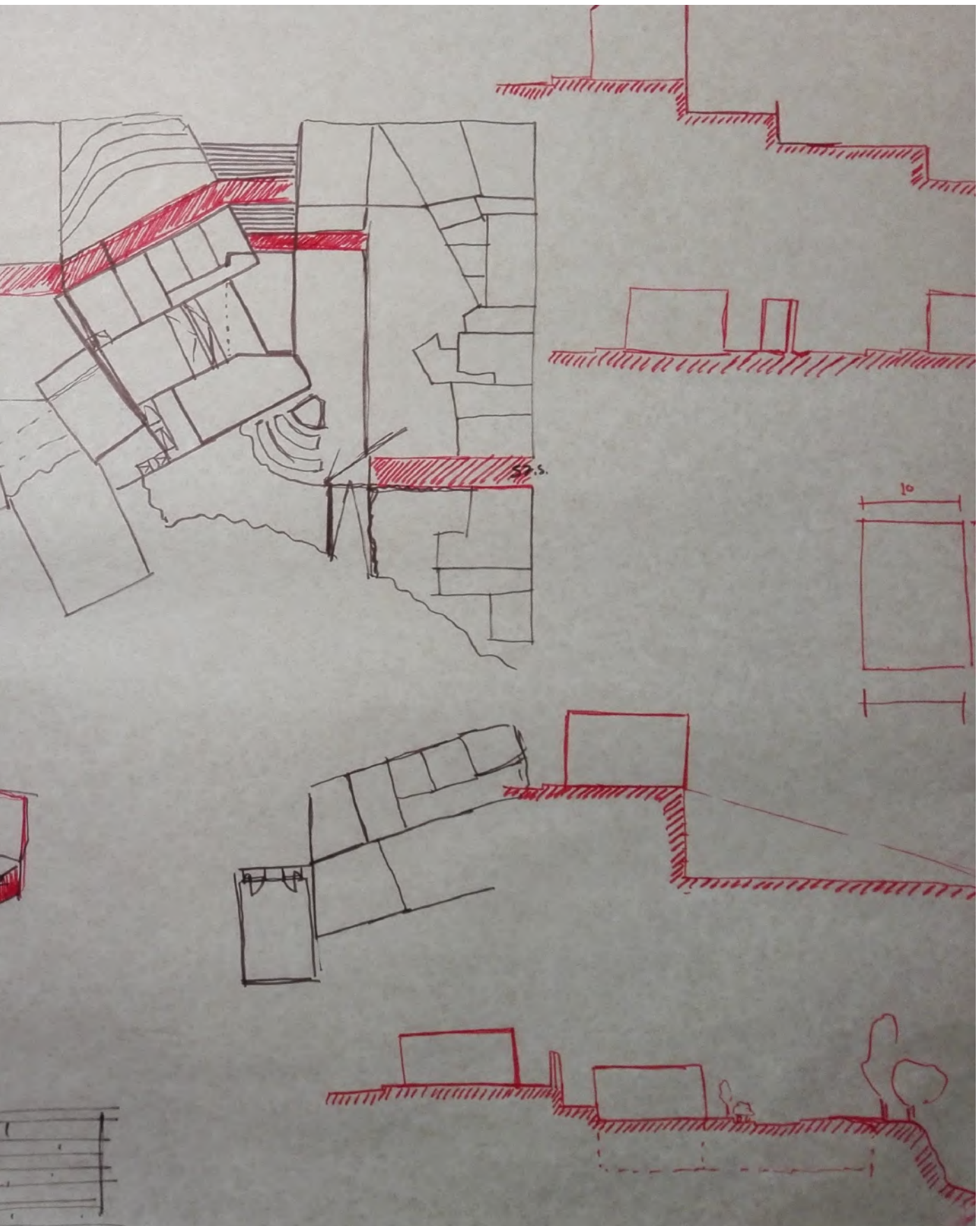
## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO





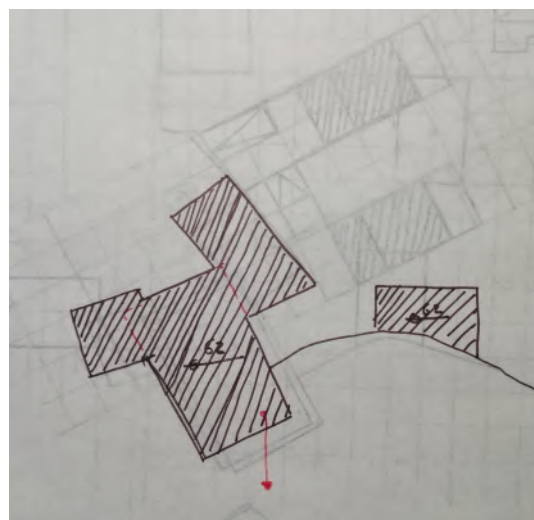
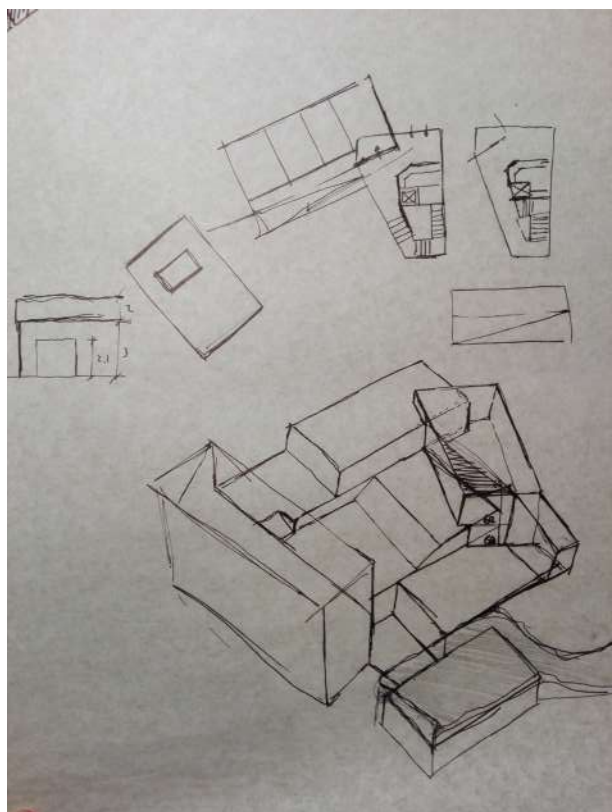




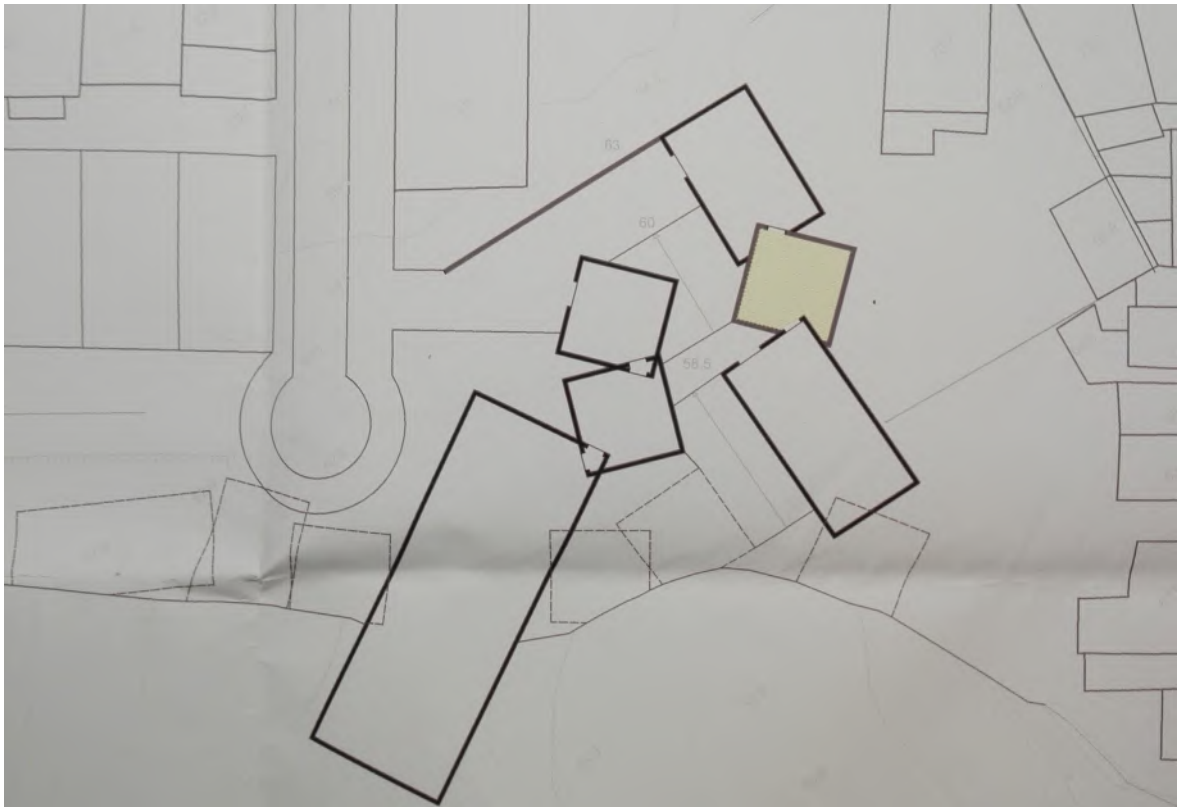
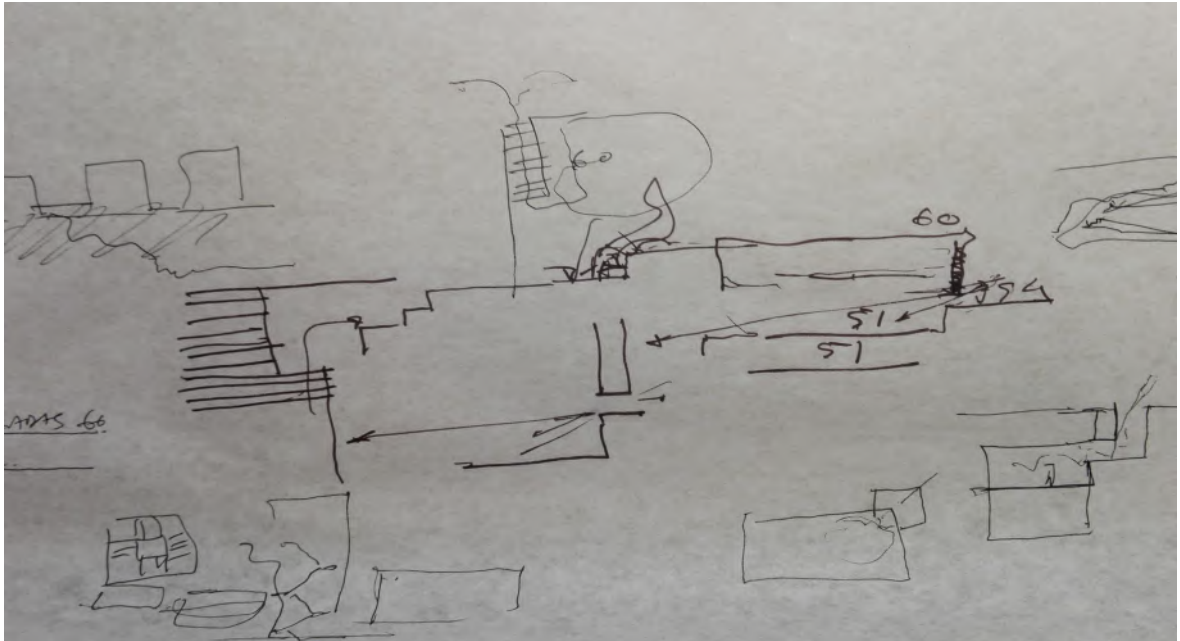




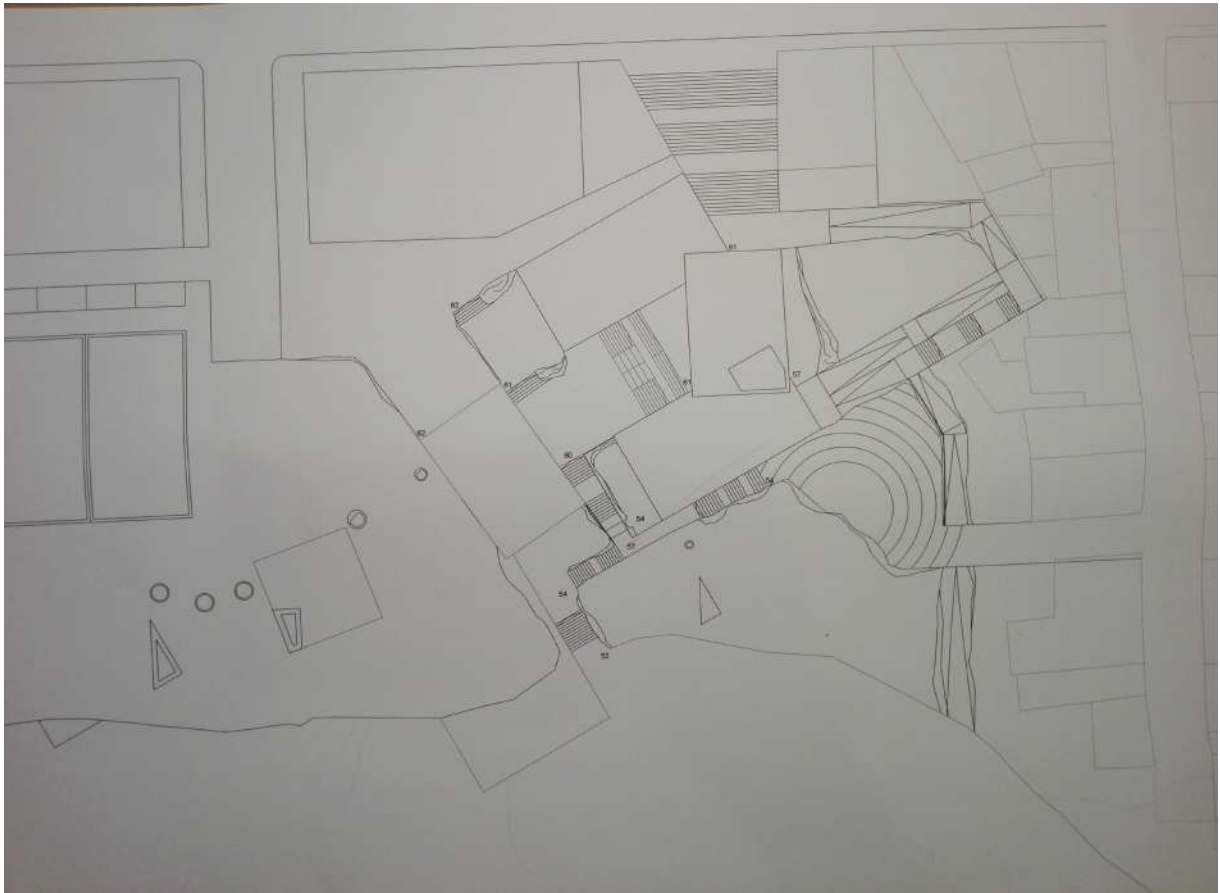
## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO



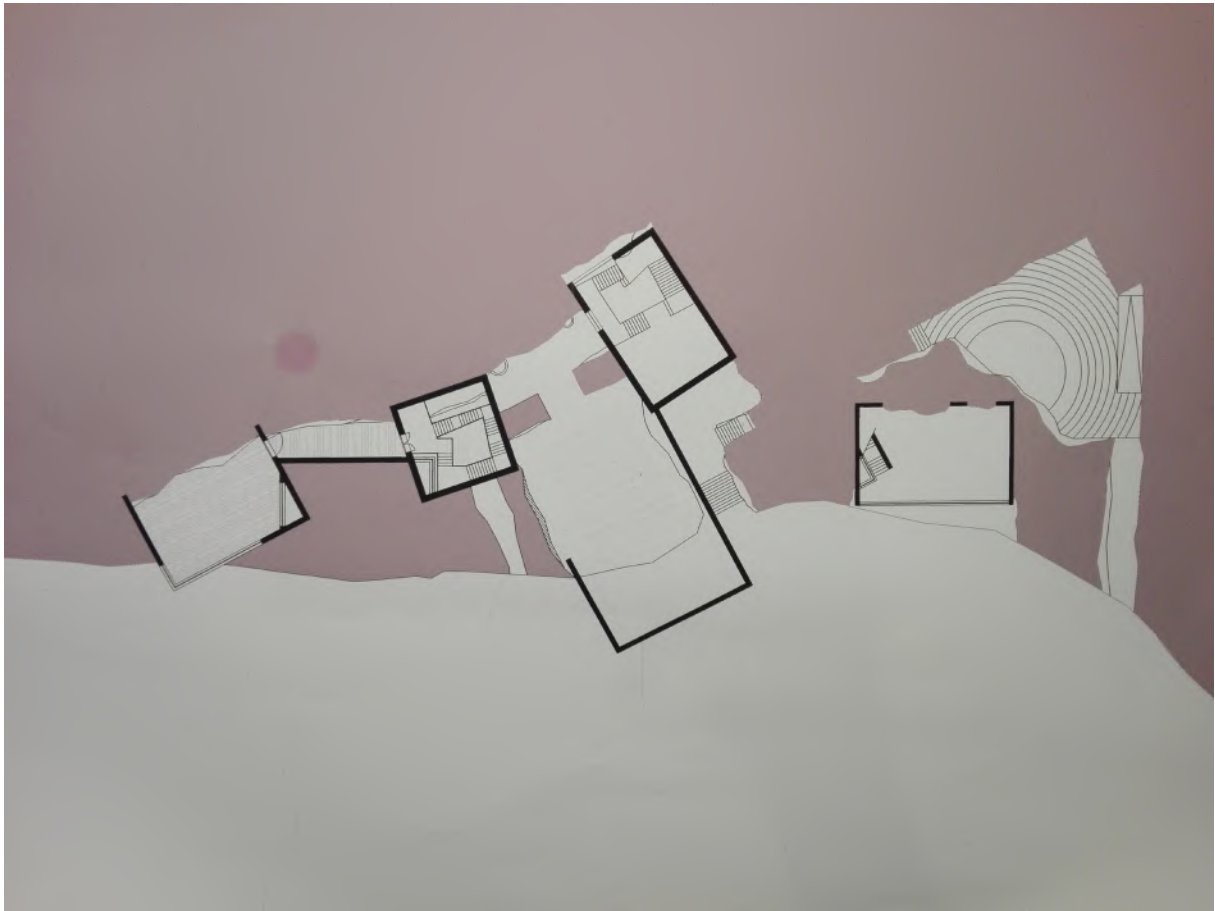


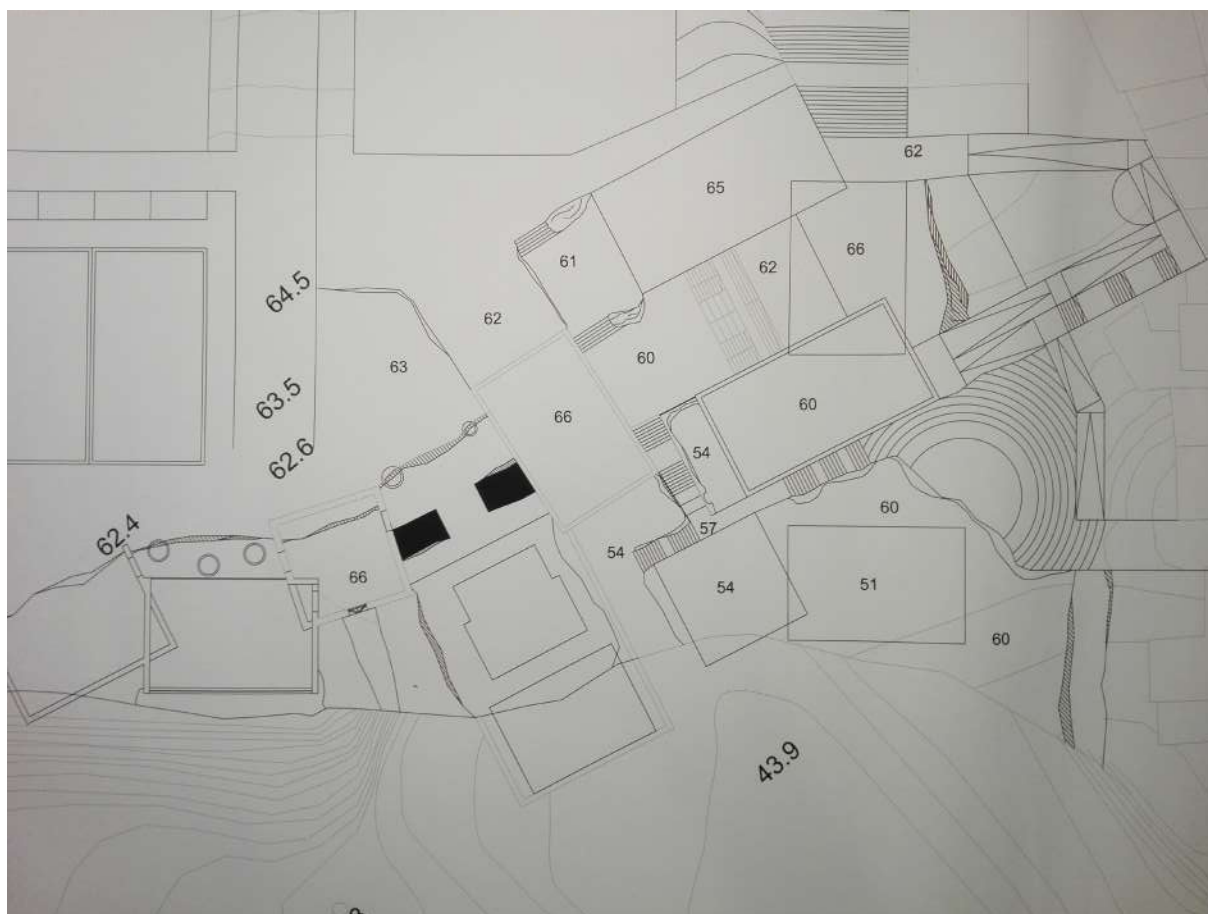








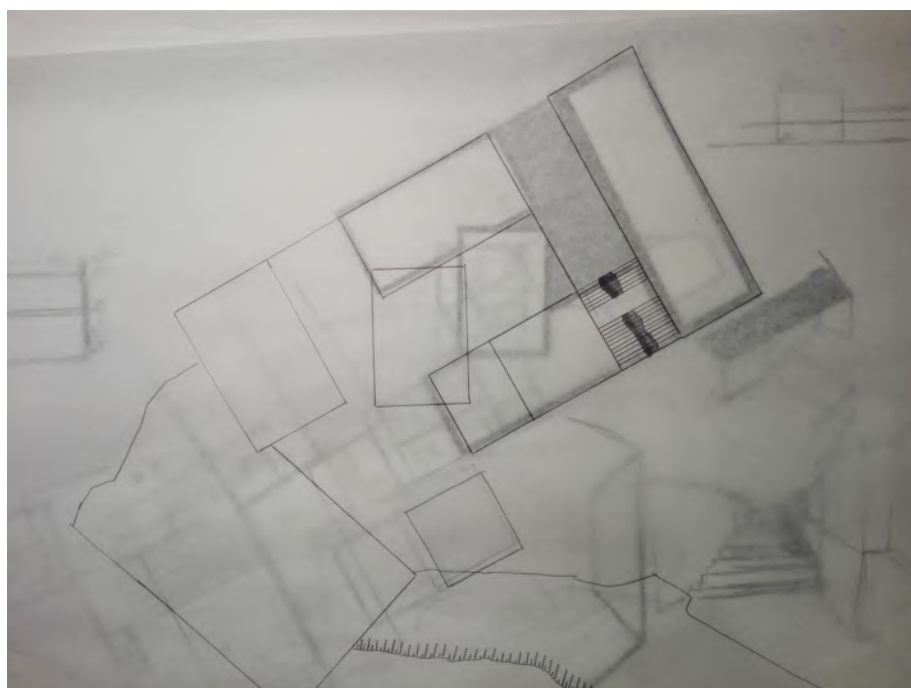
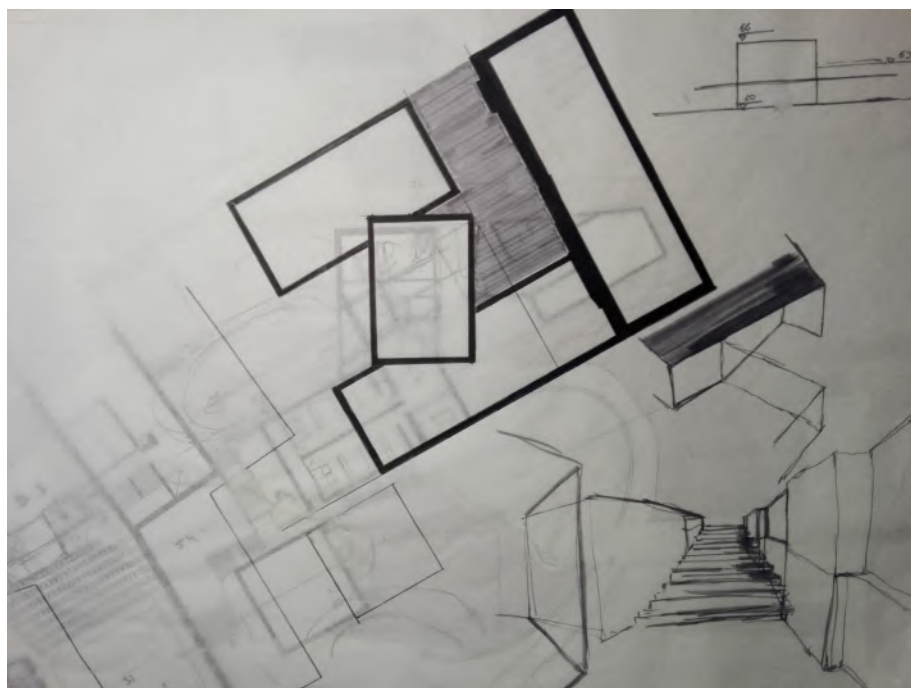






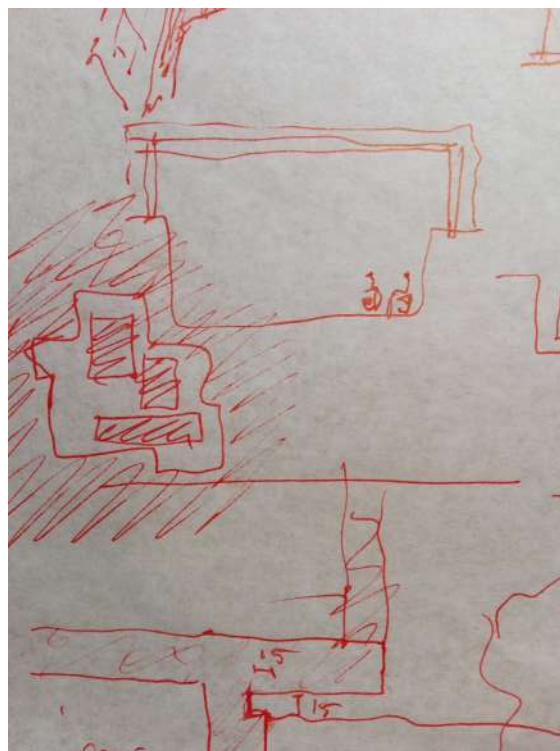
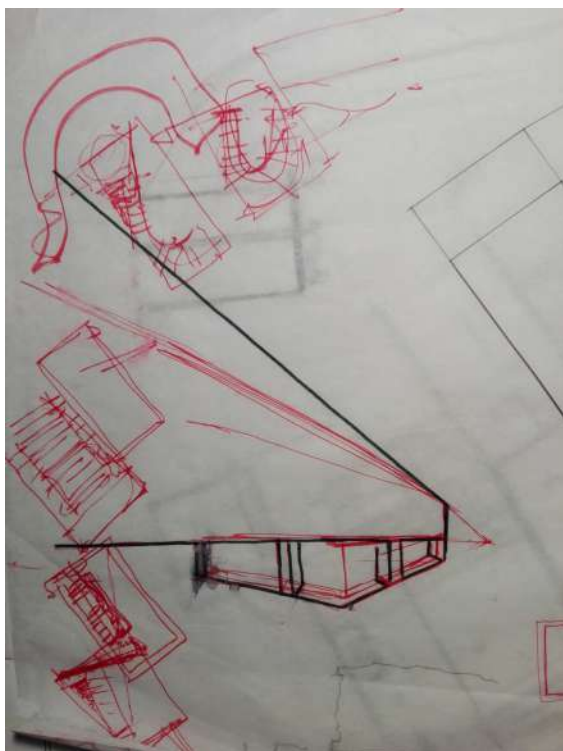


## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO

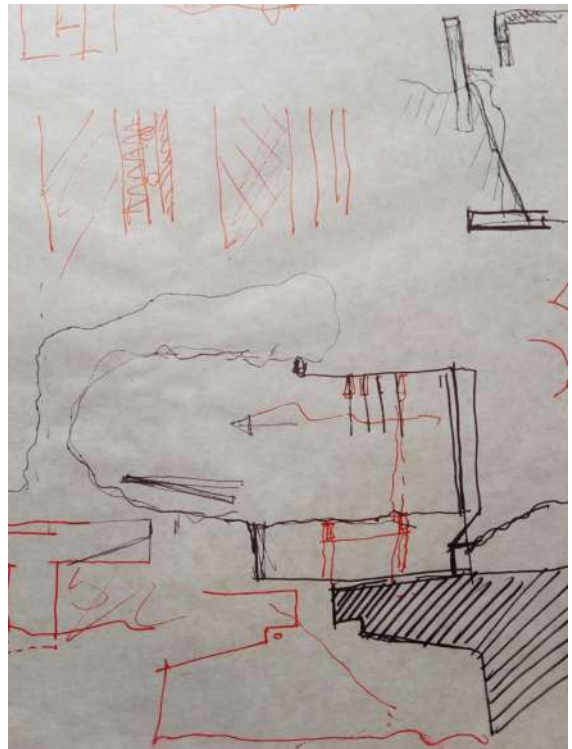
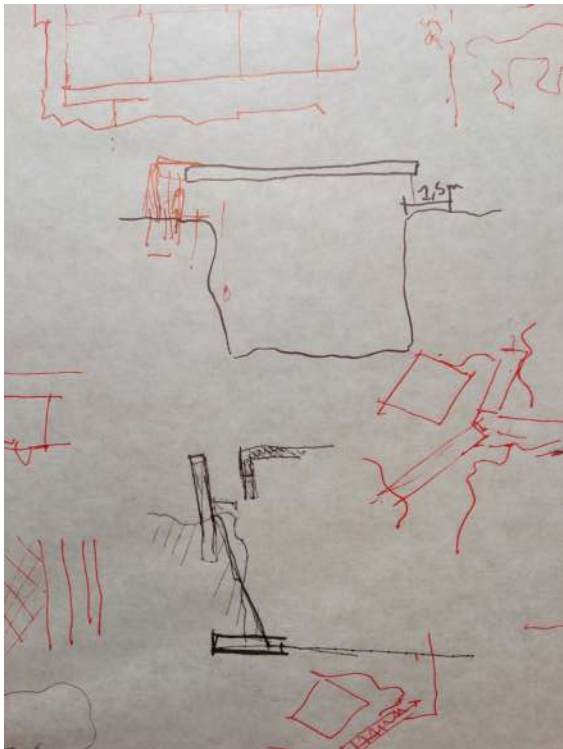


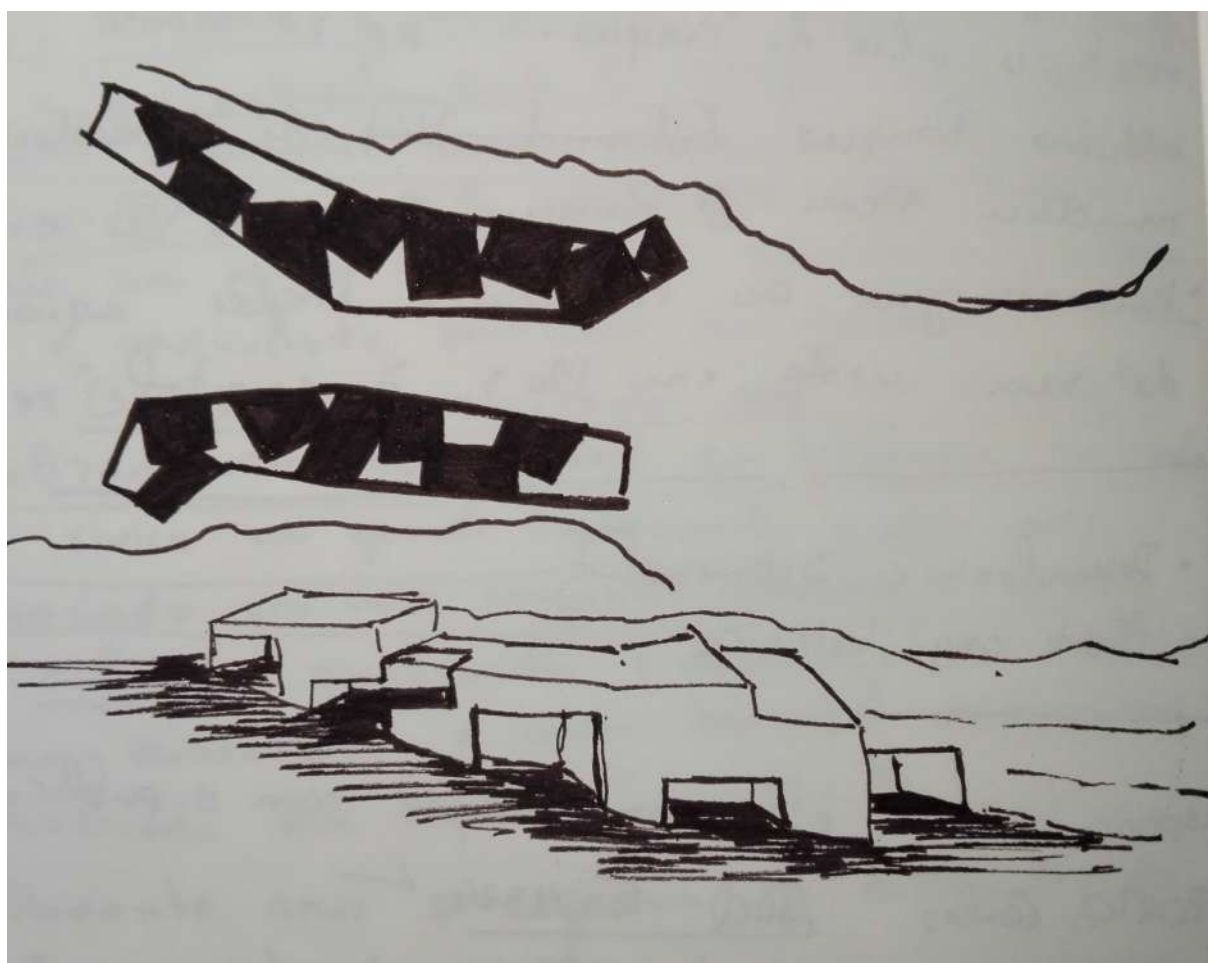


## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO

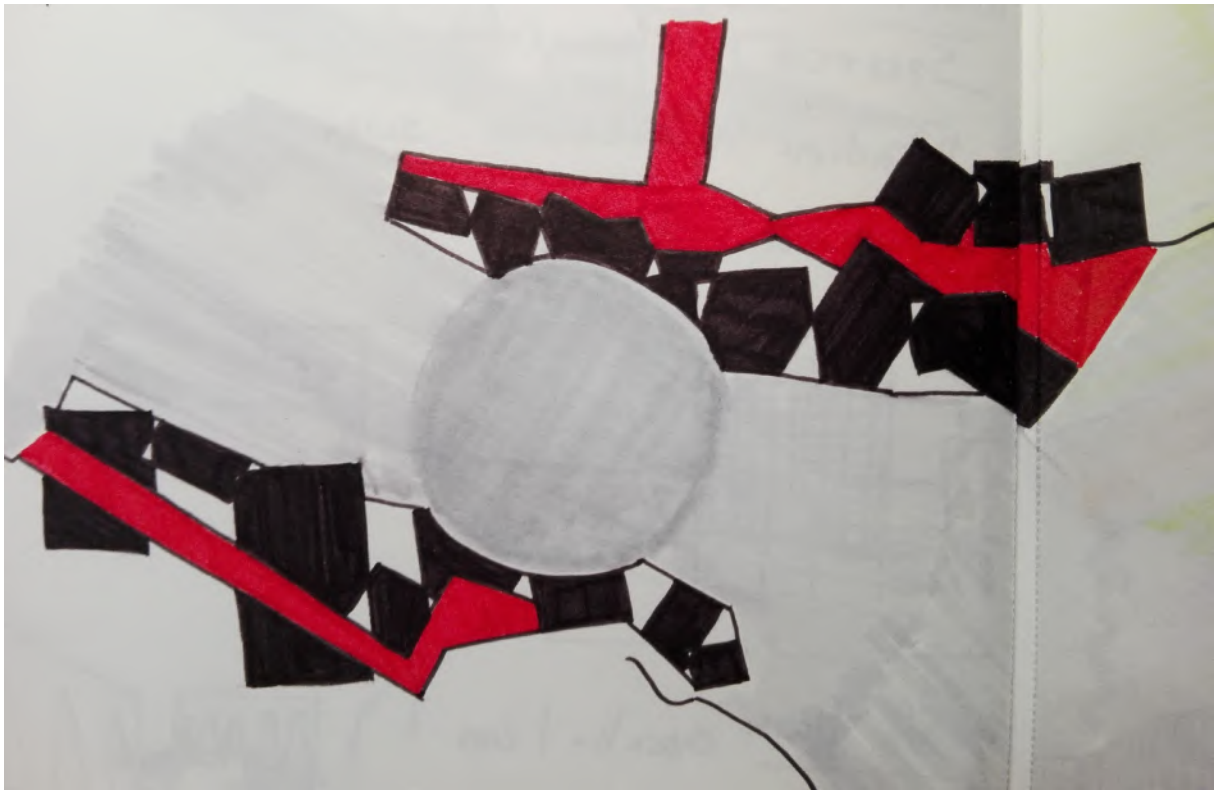


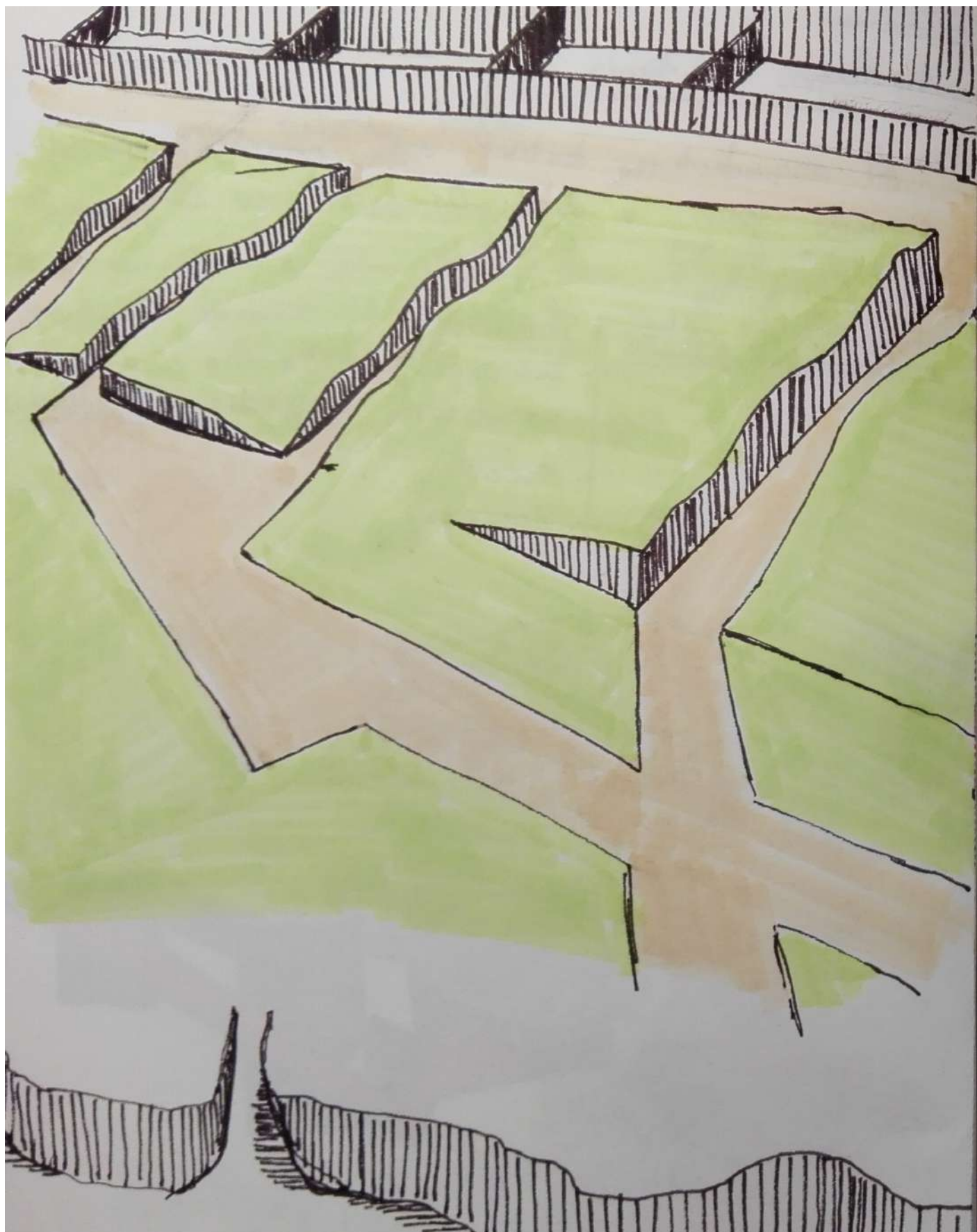






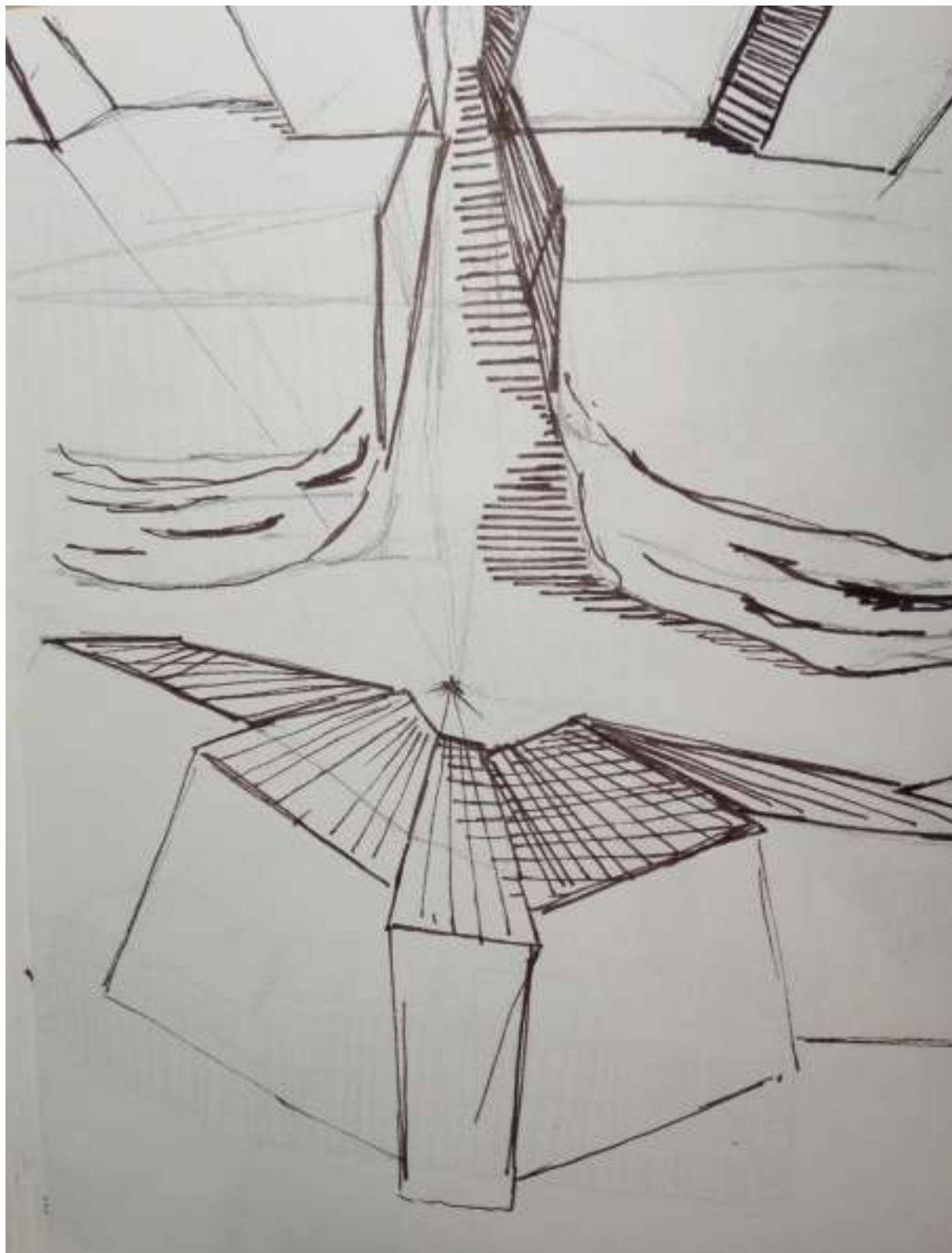


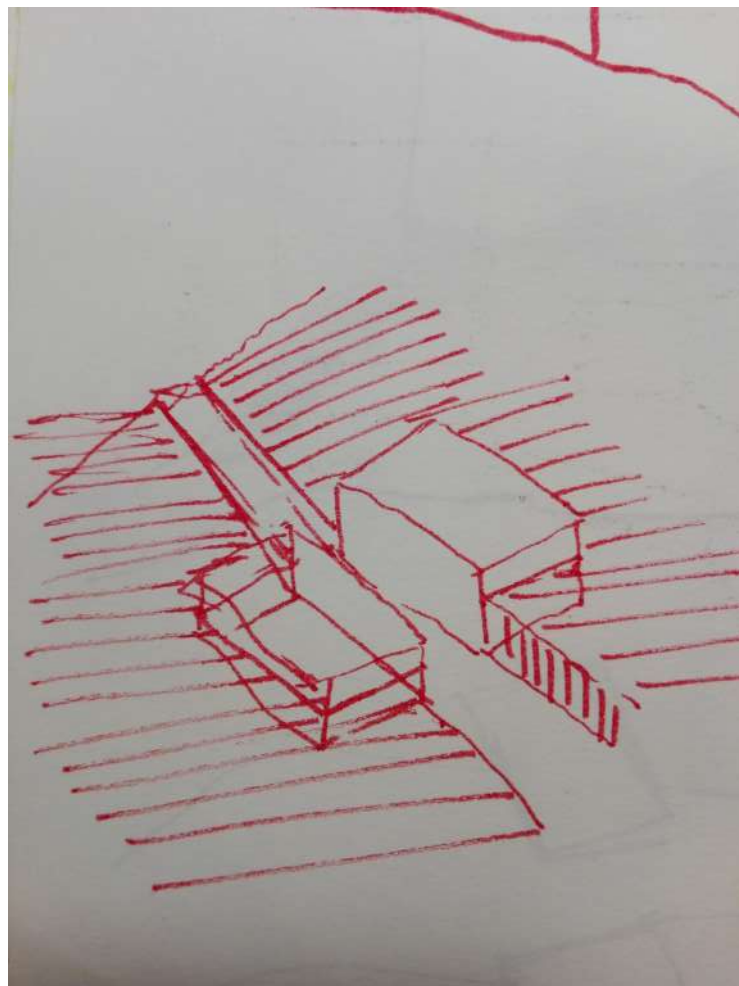




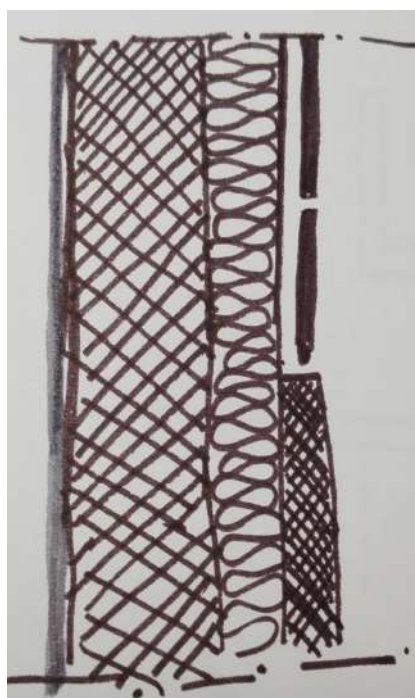
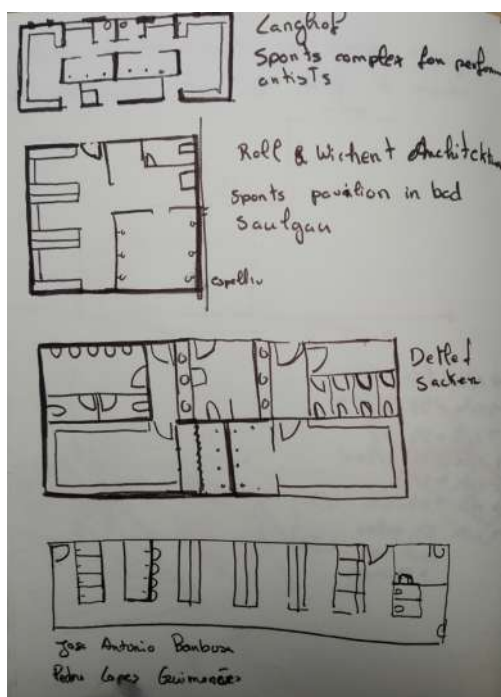
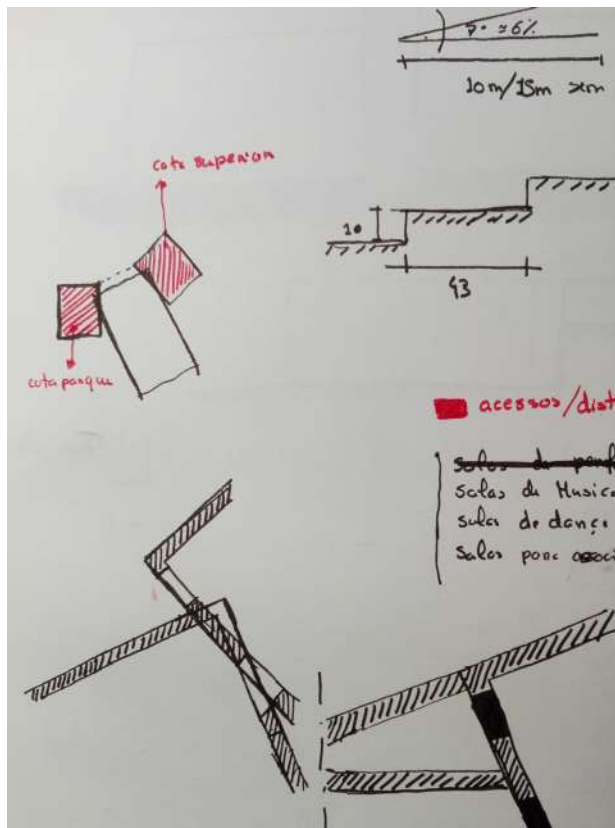




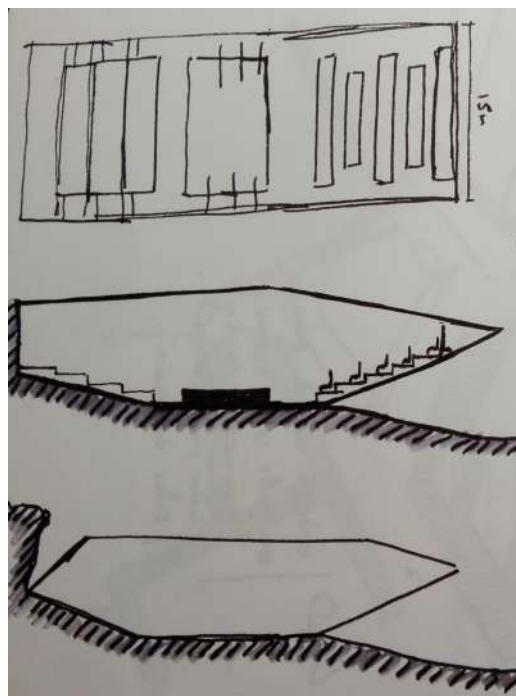
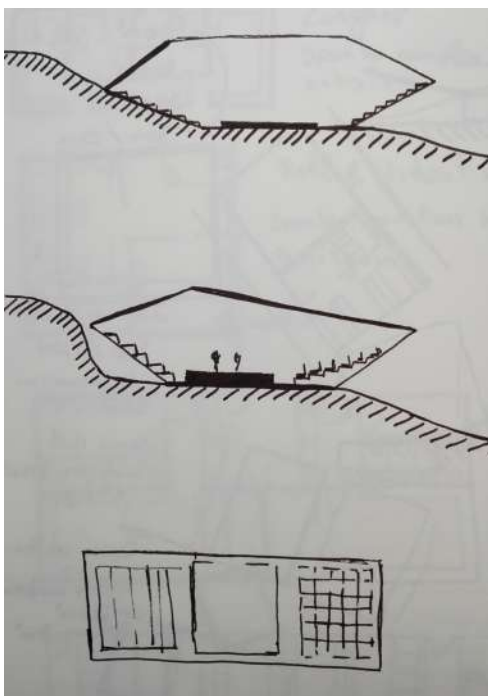
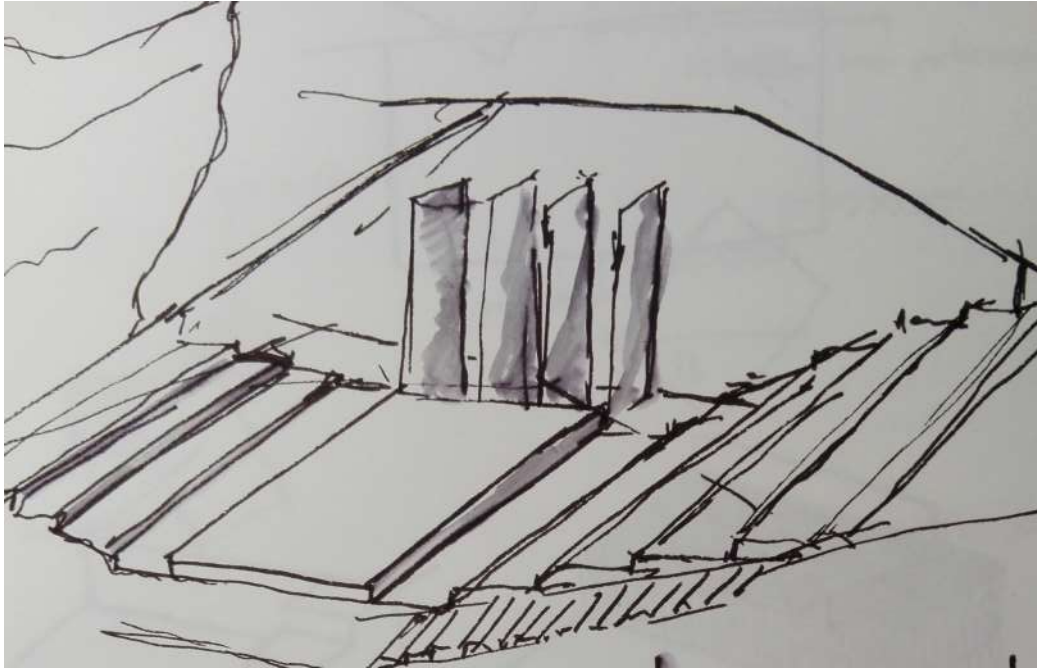


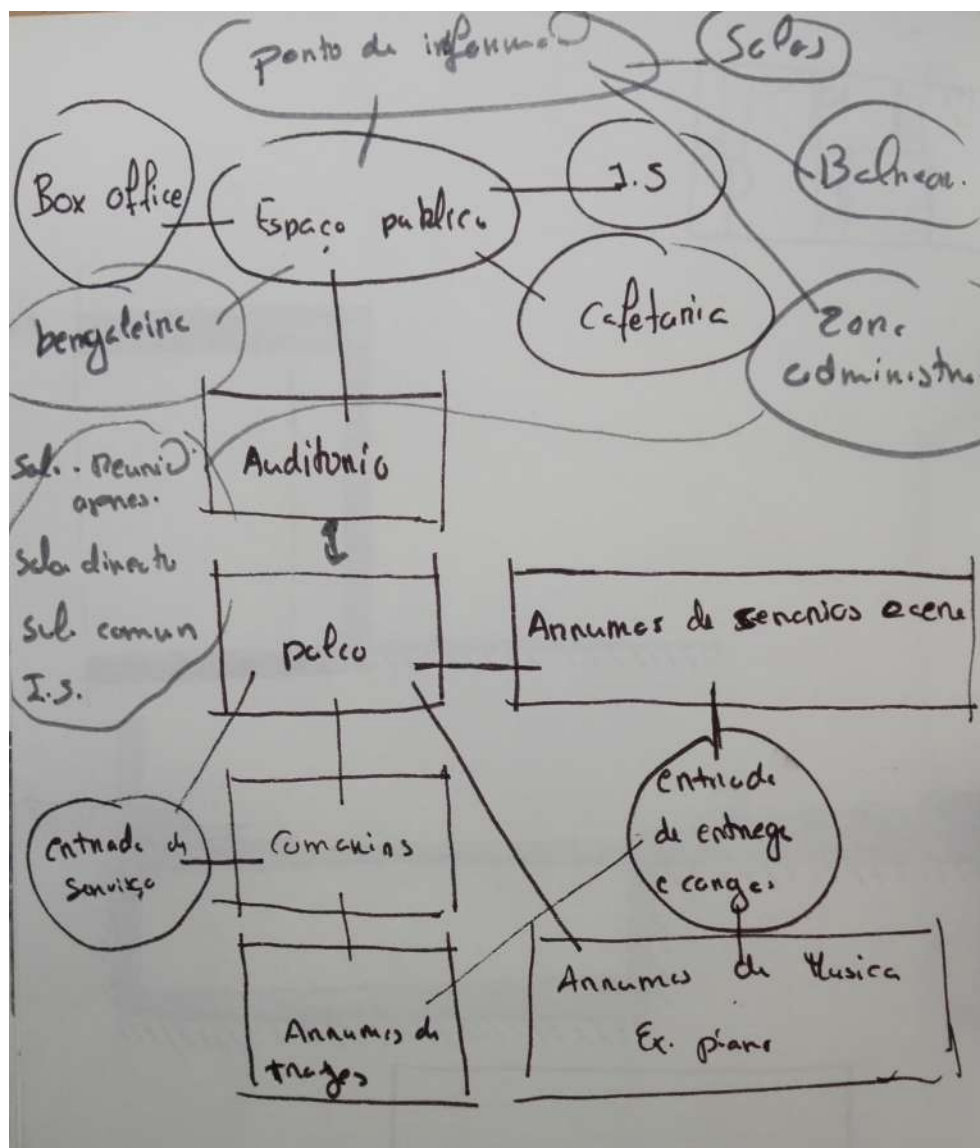


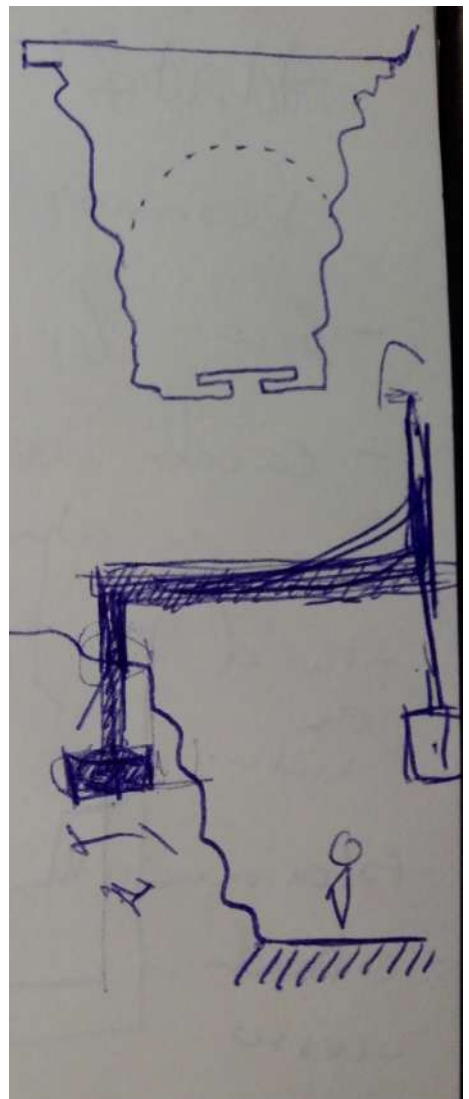
# A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO





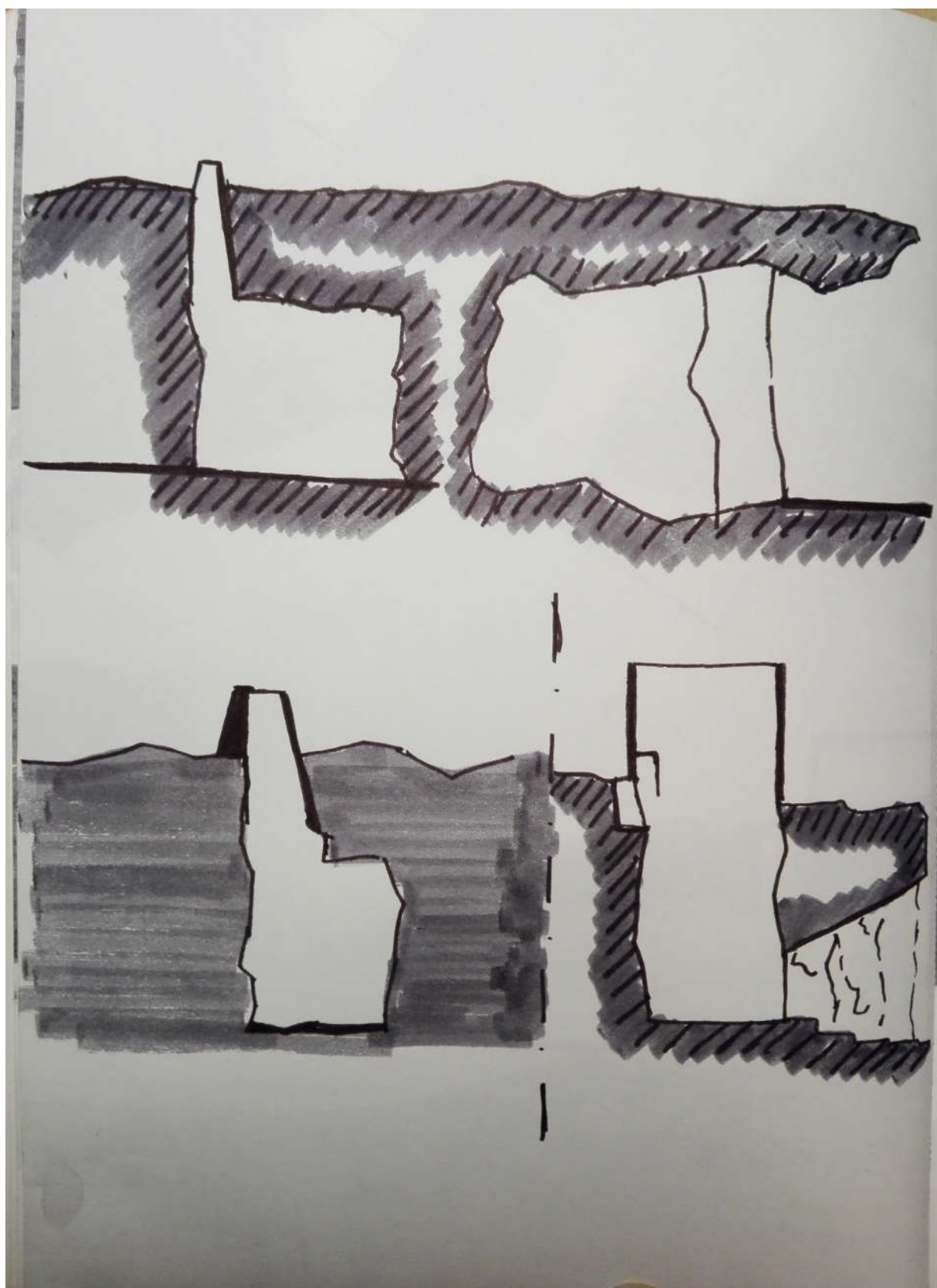


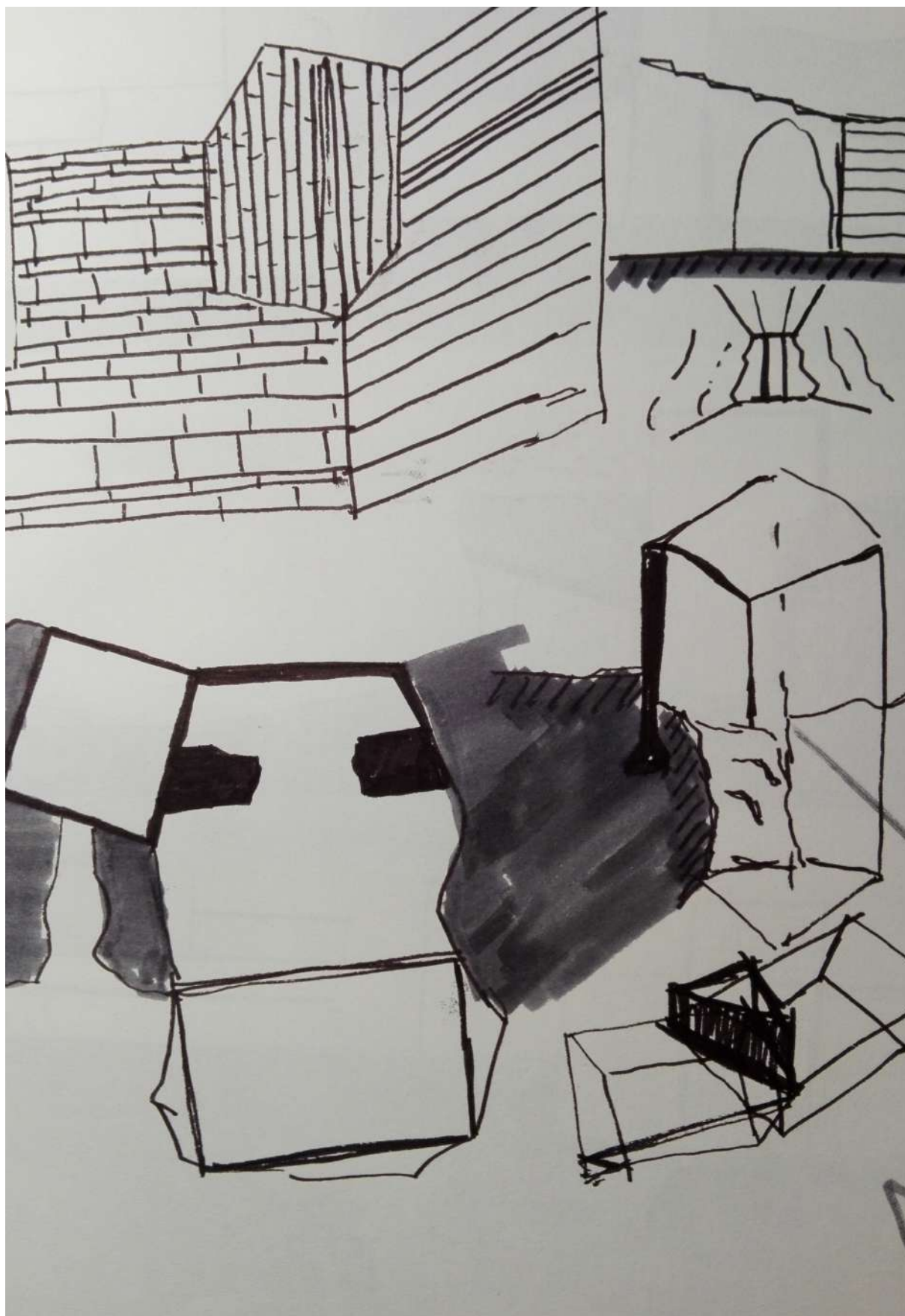




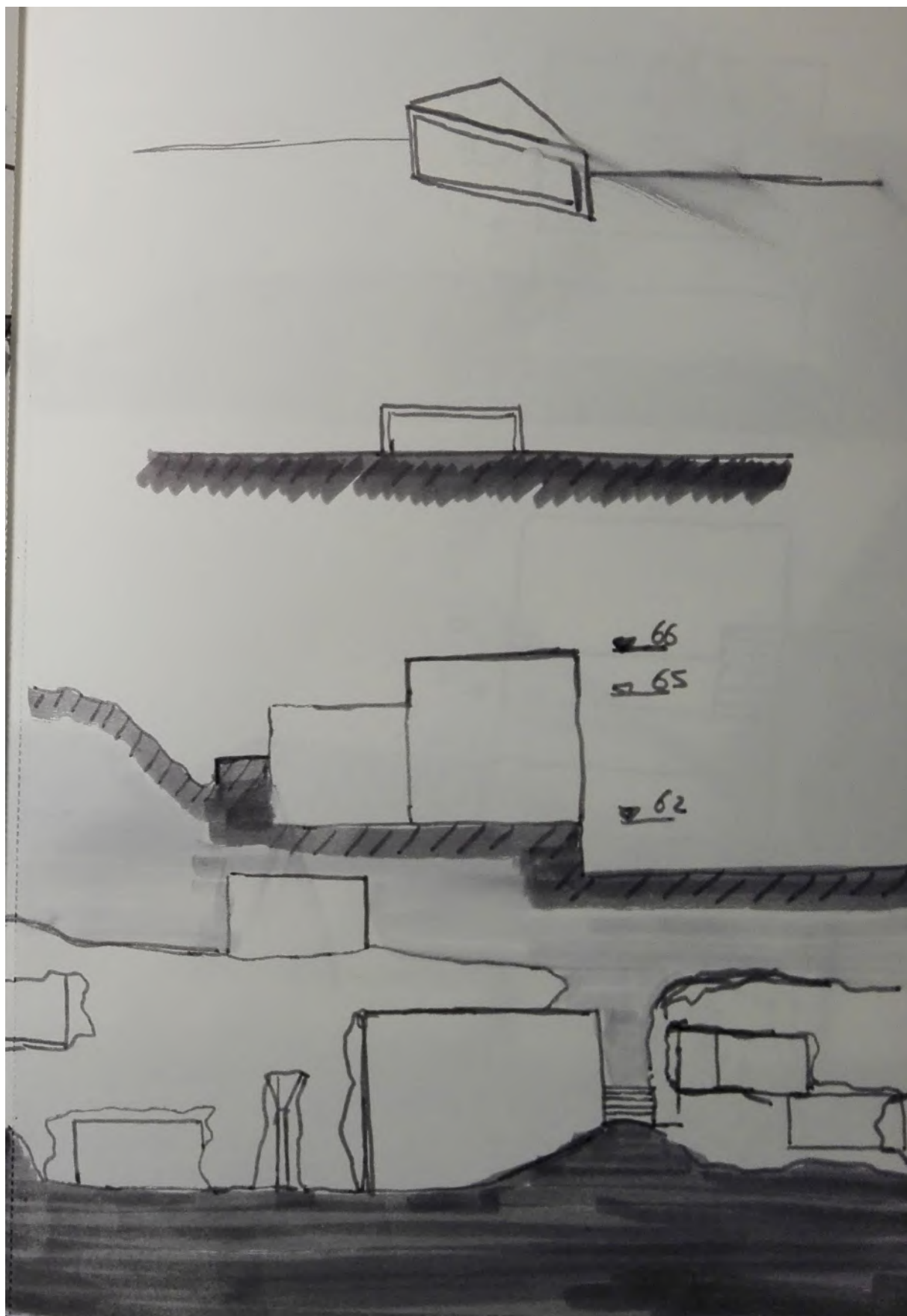


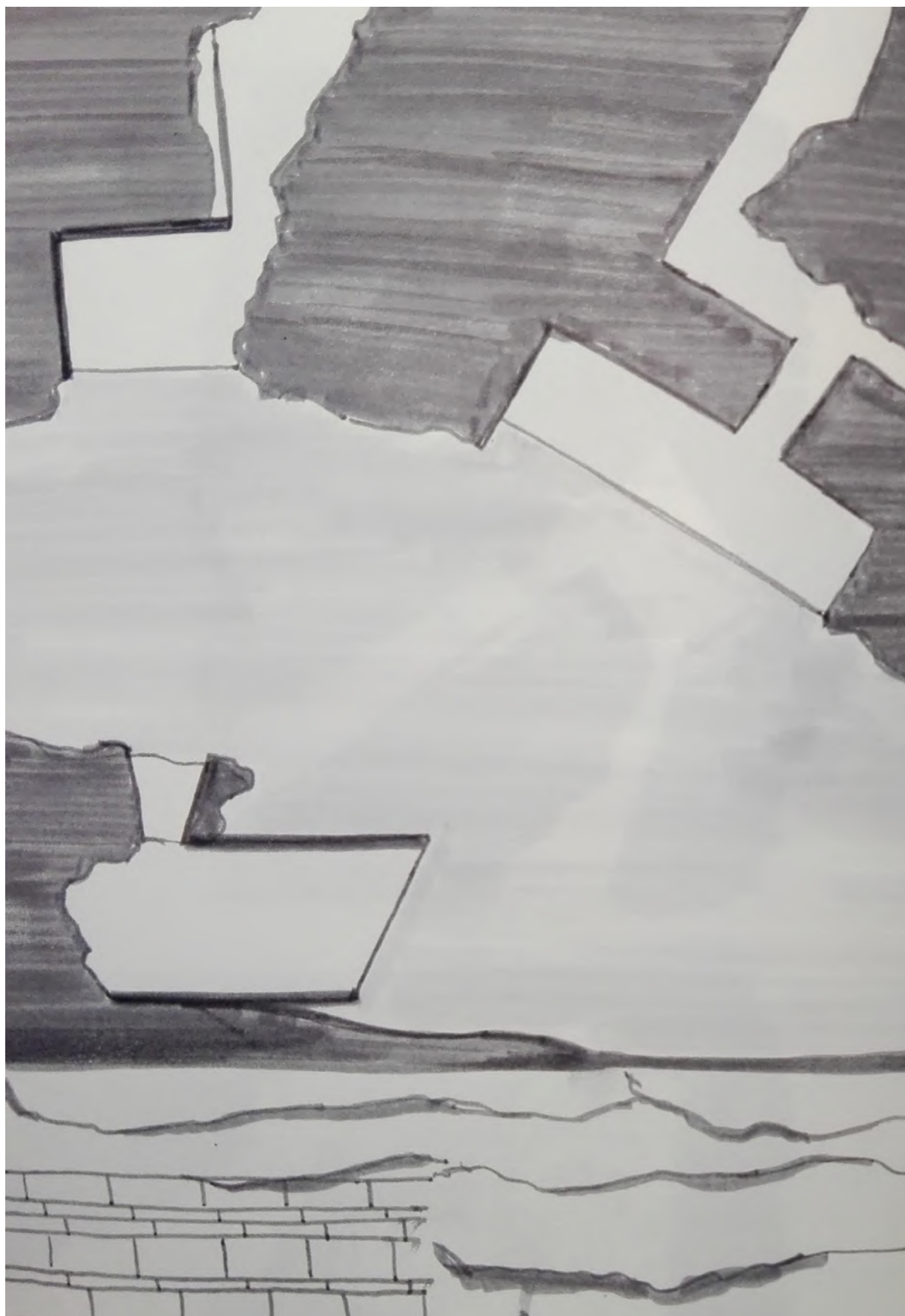






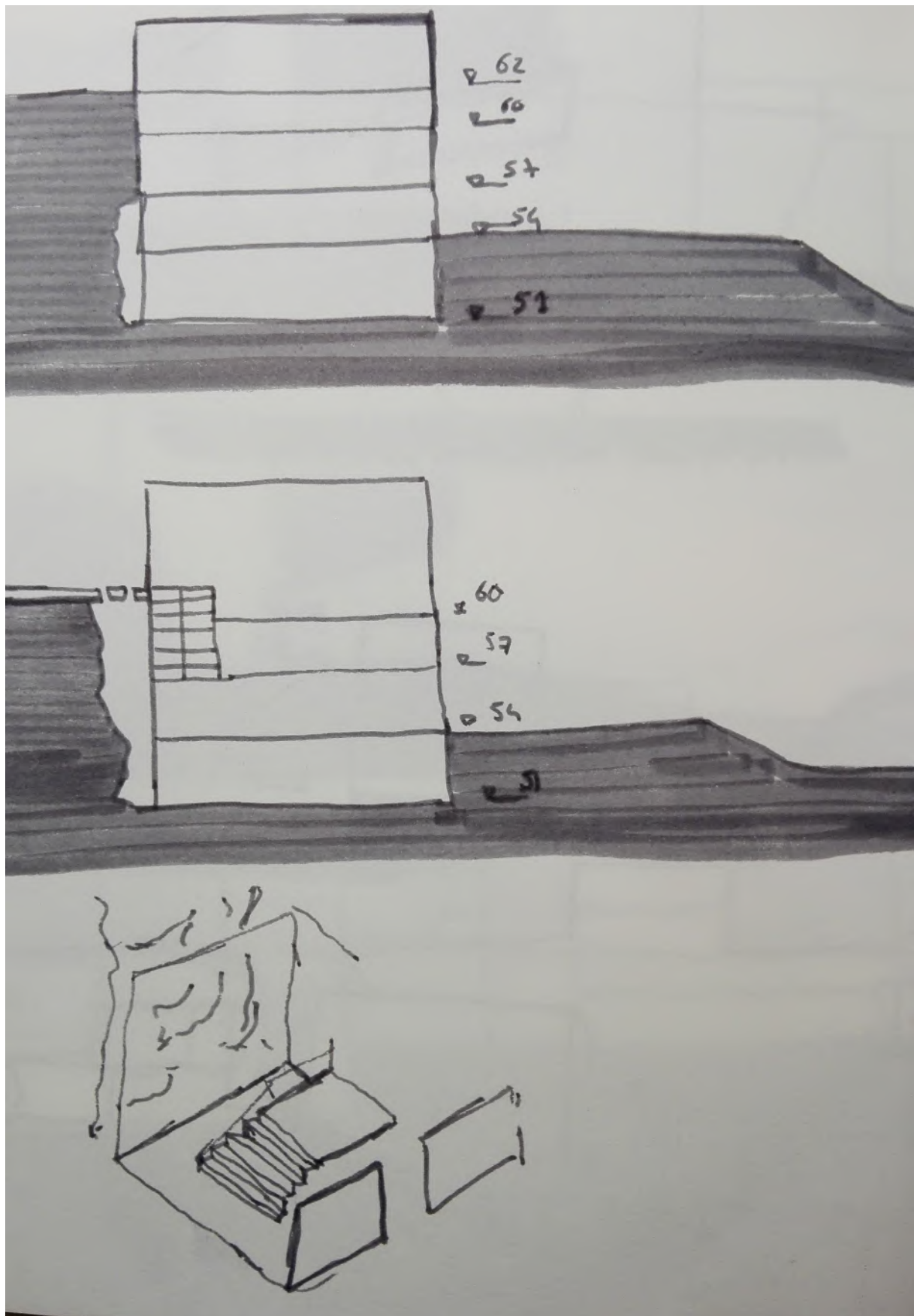


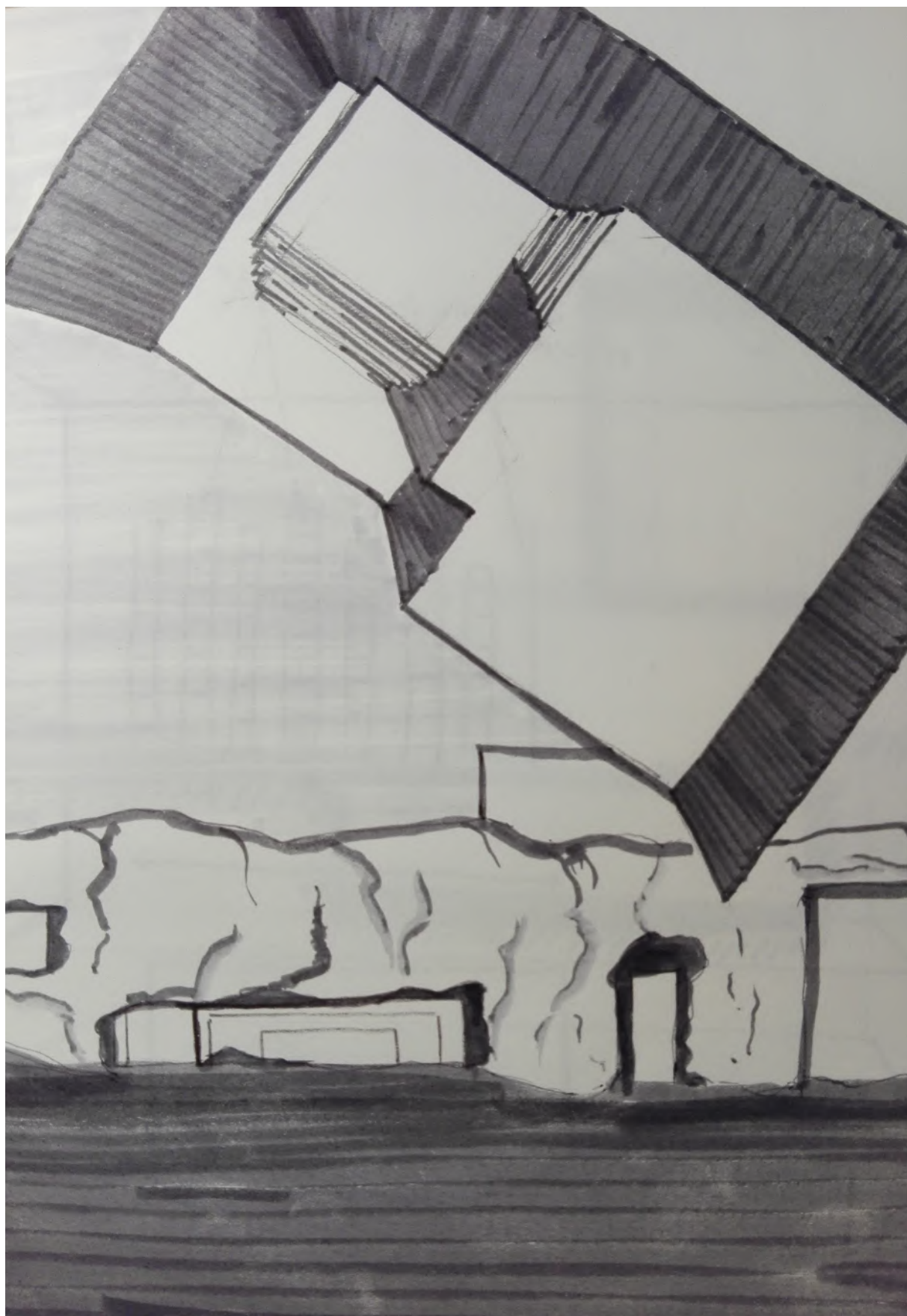




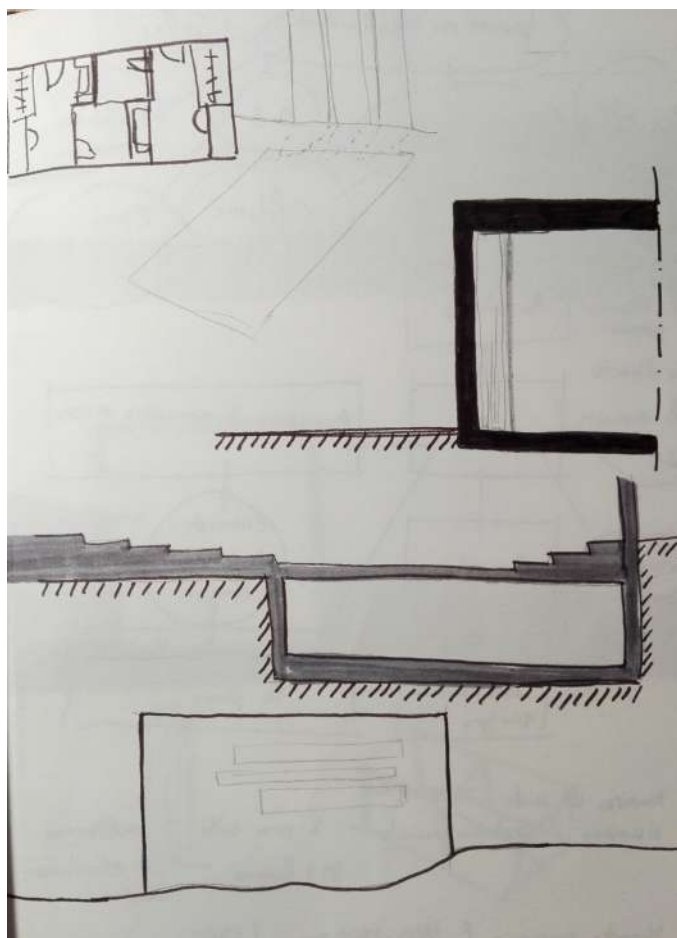




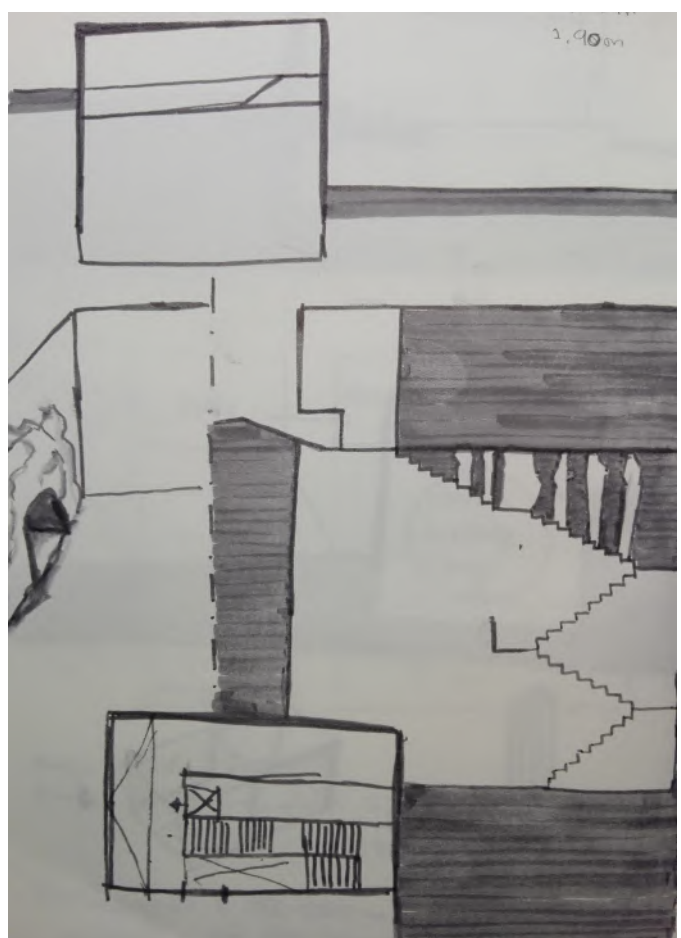




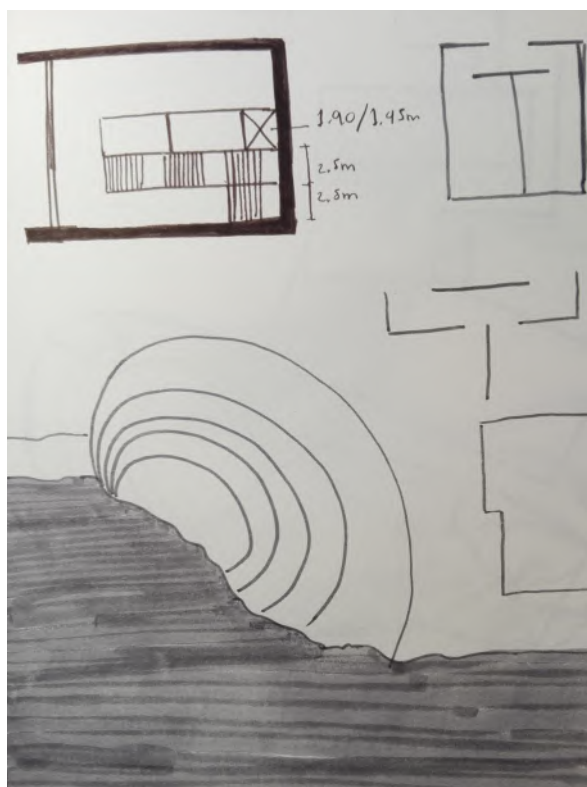
## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO

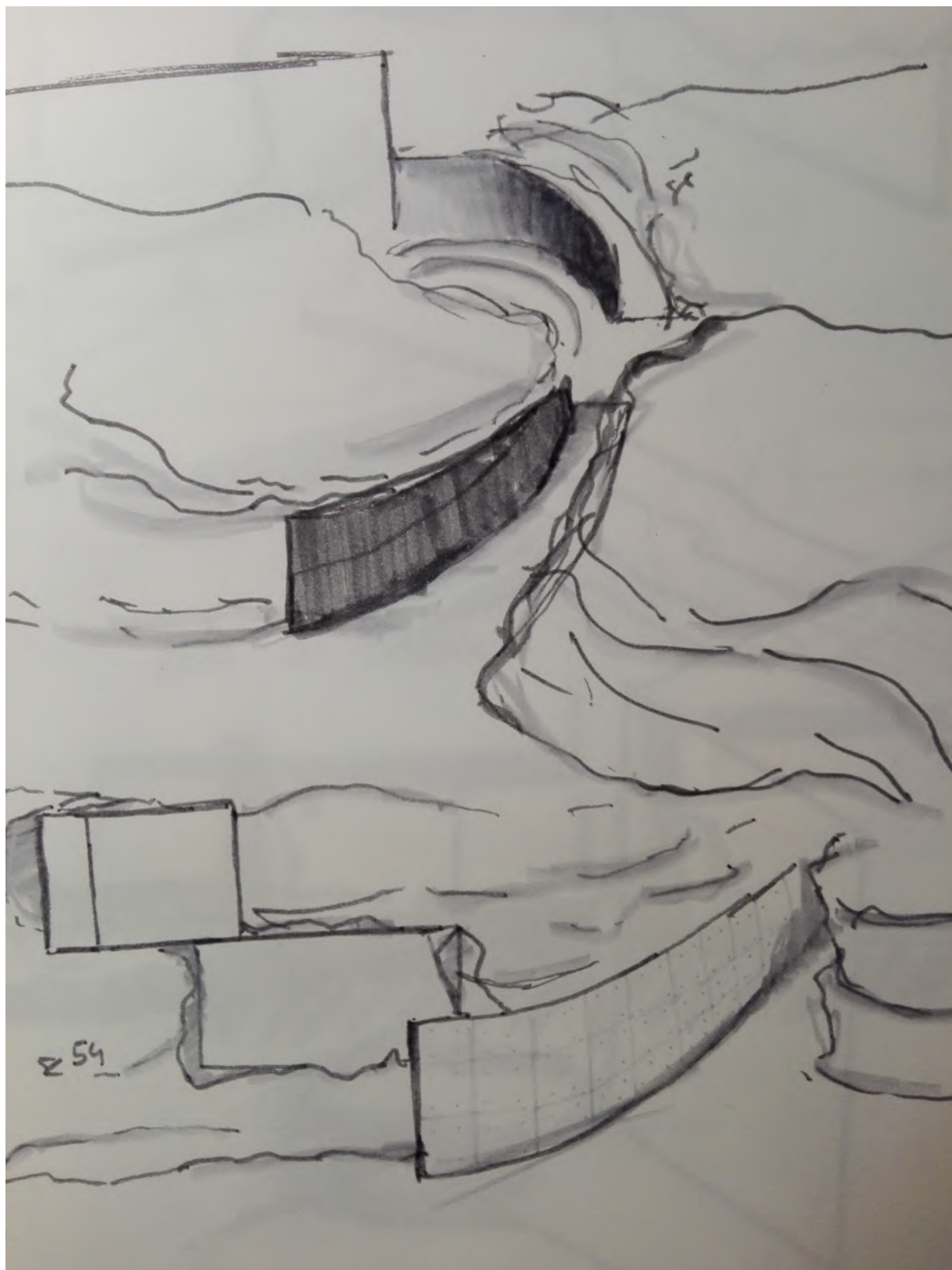






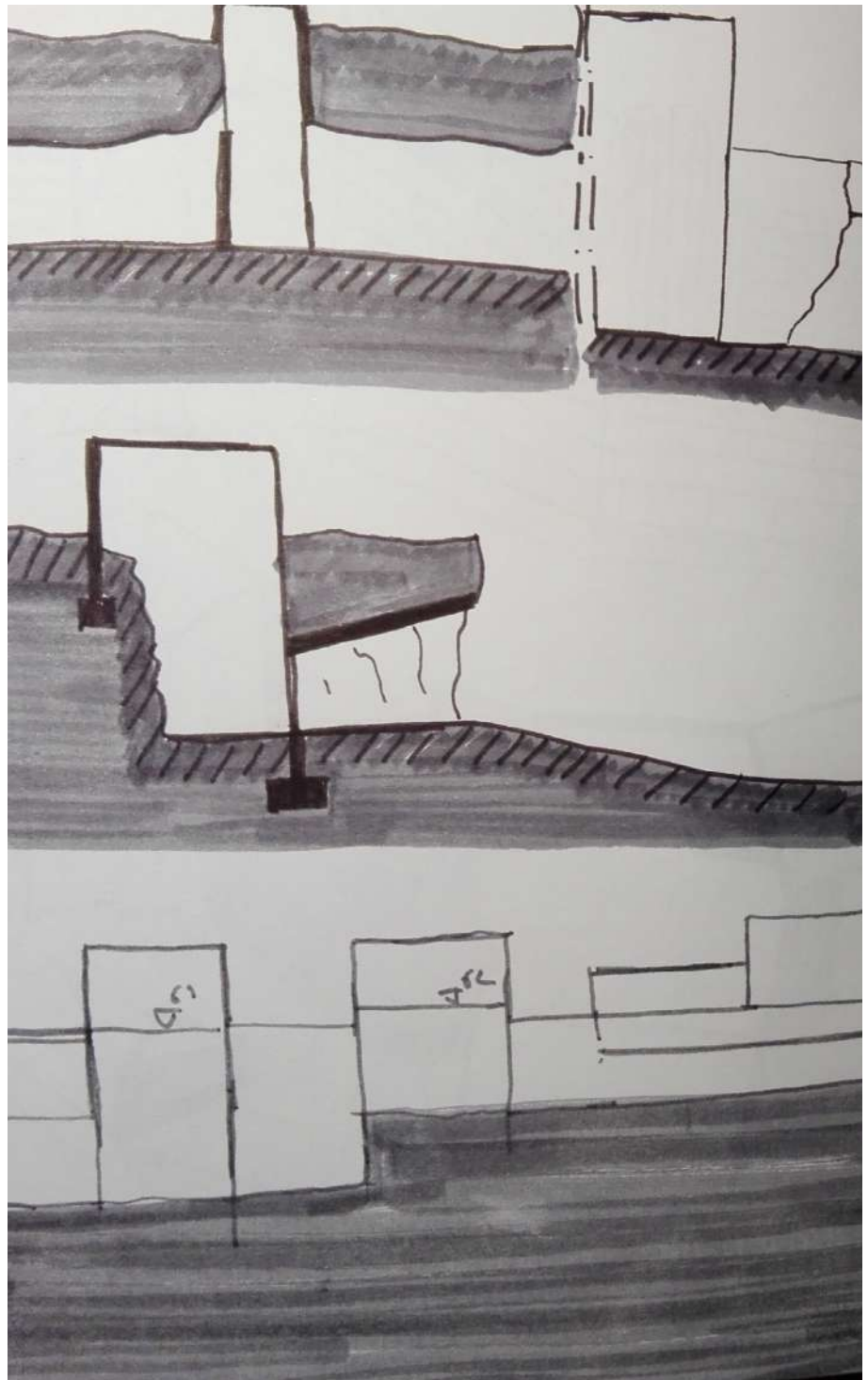
## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO





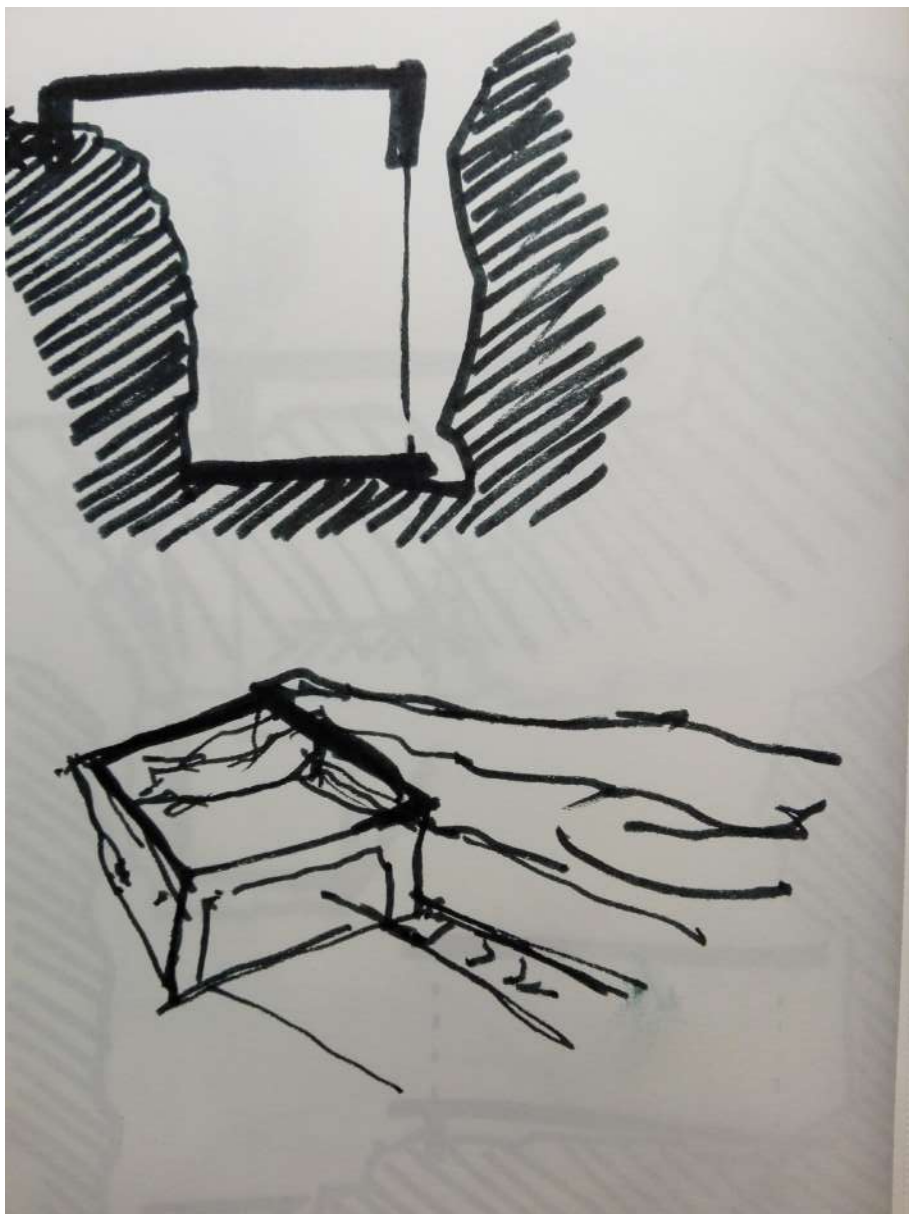
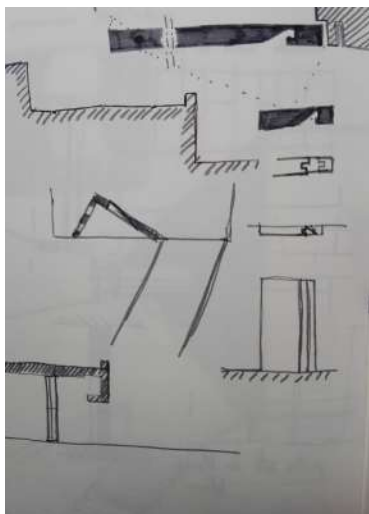
254







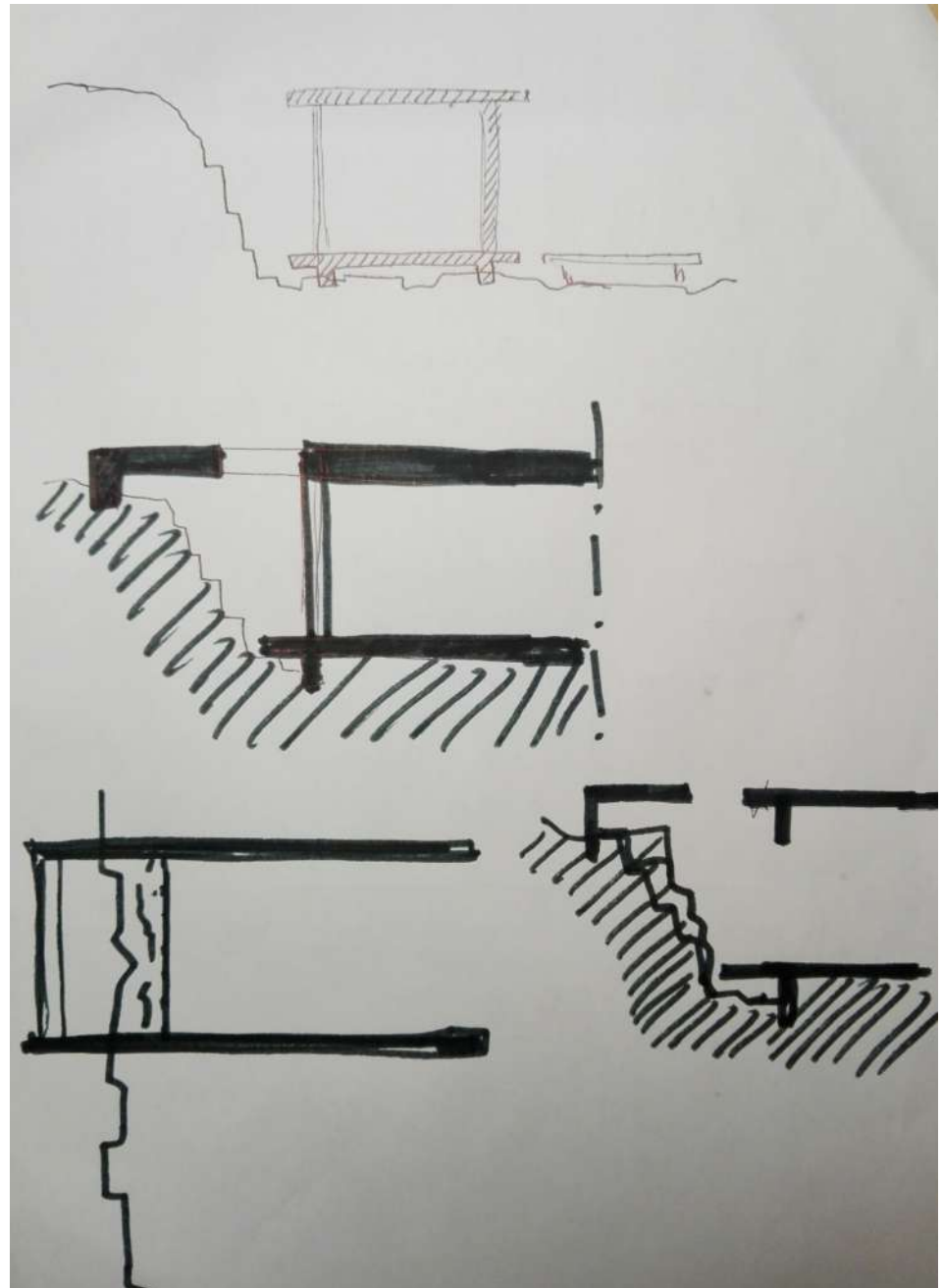
## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO









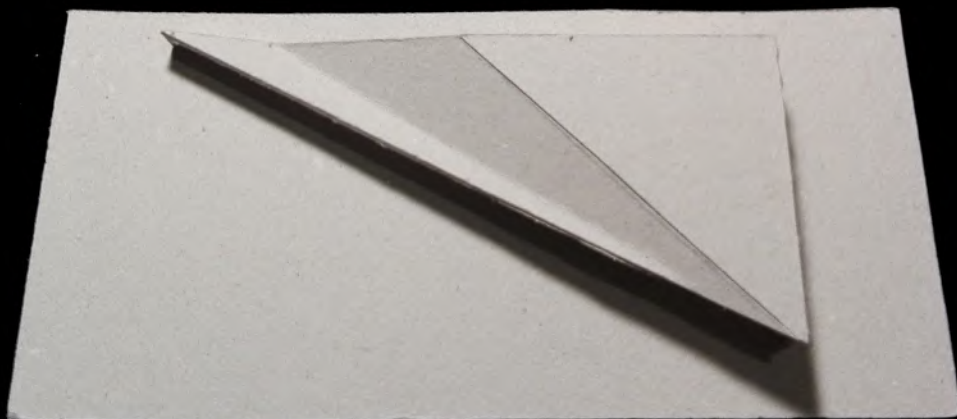
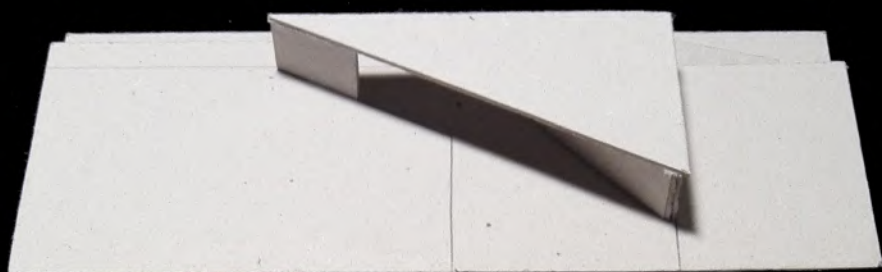


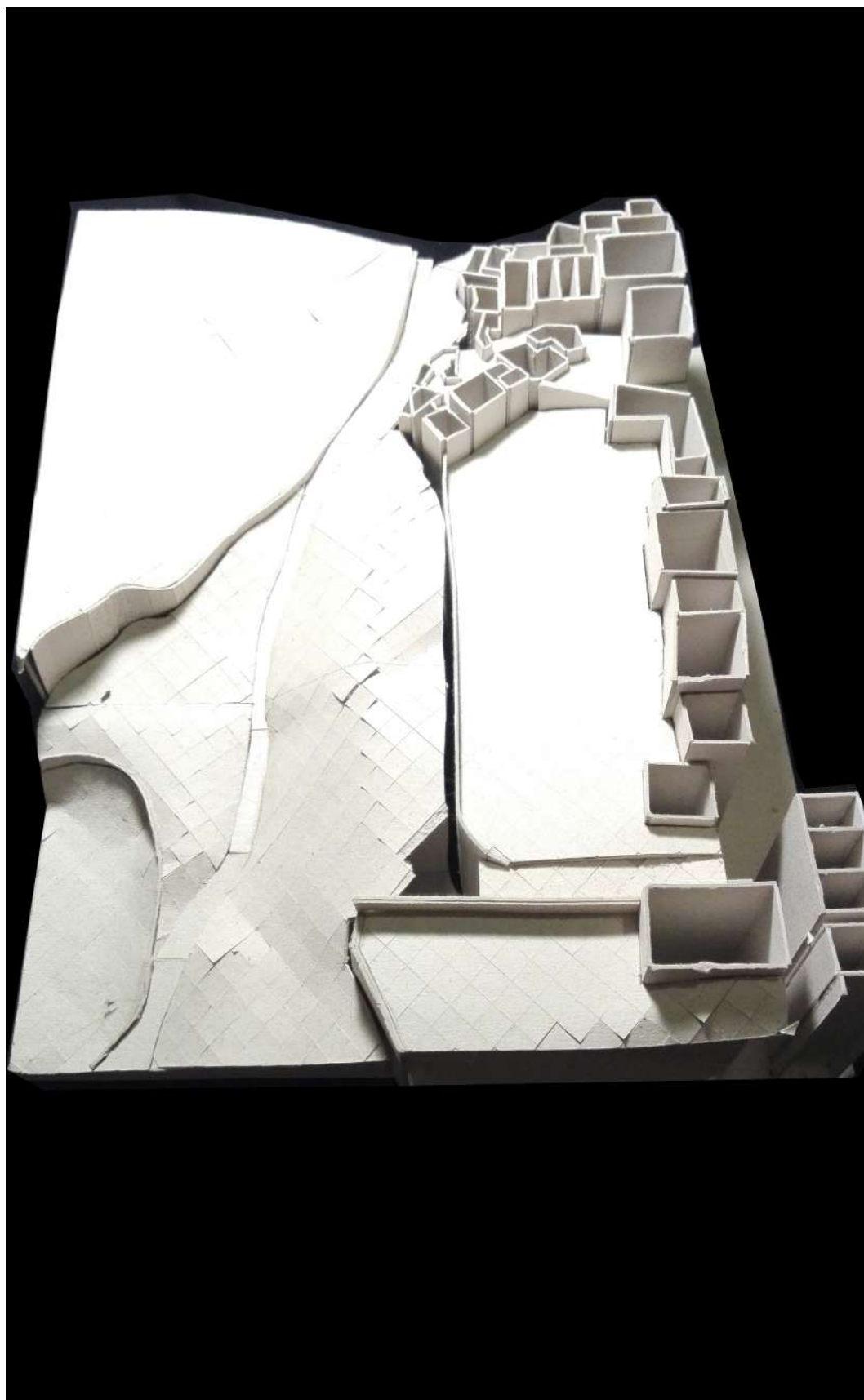


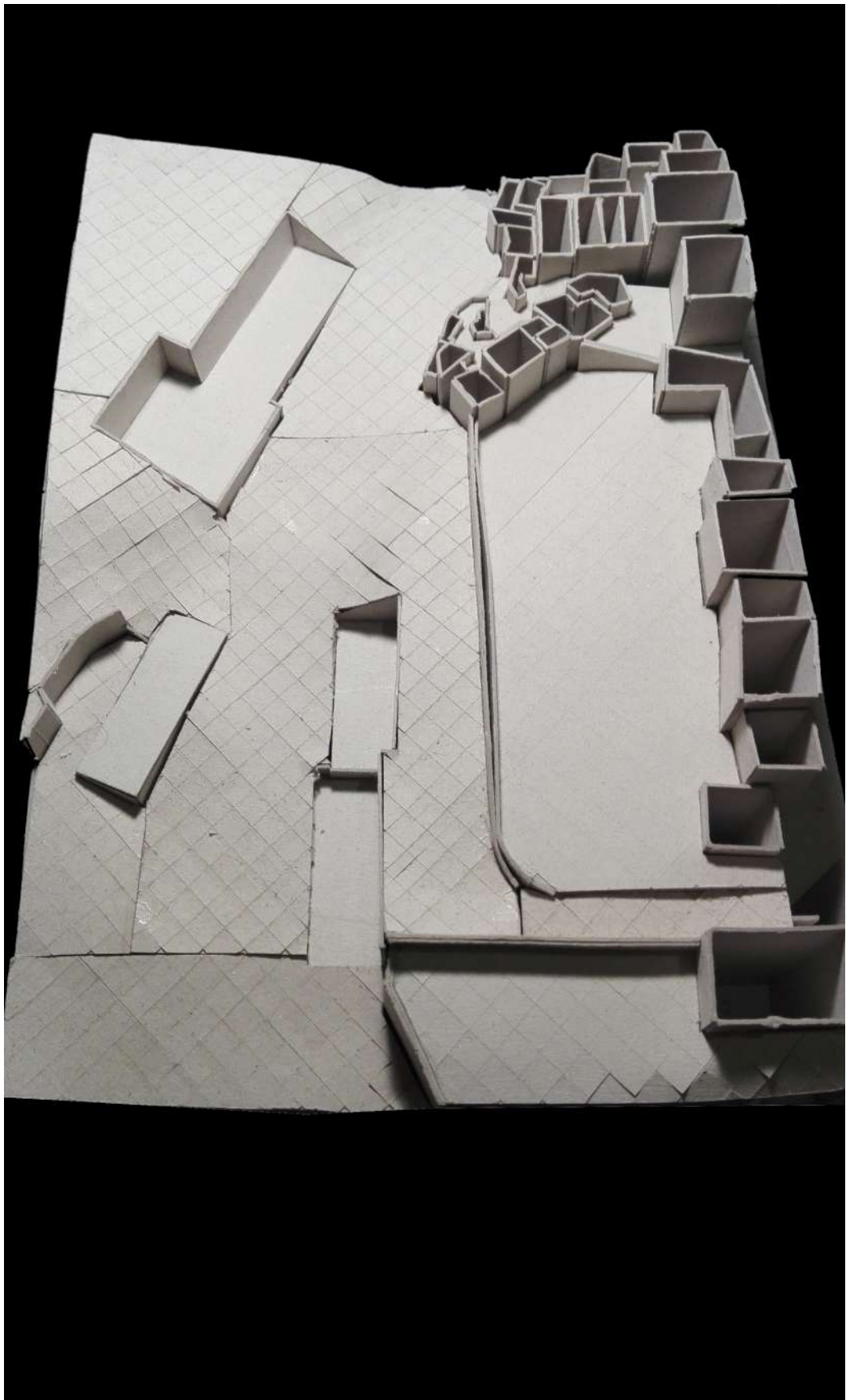




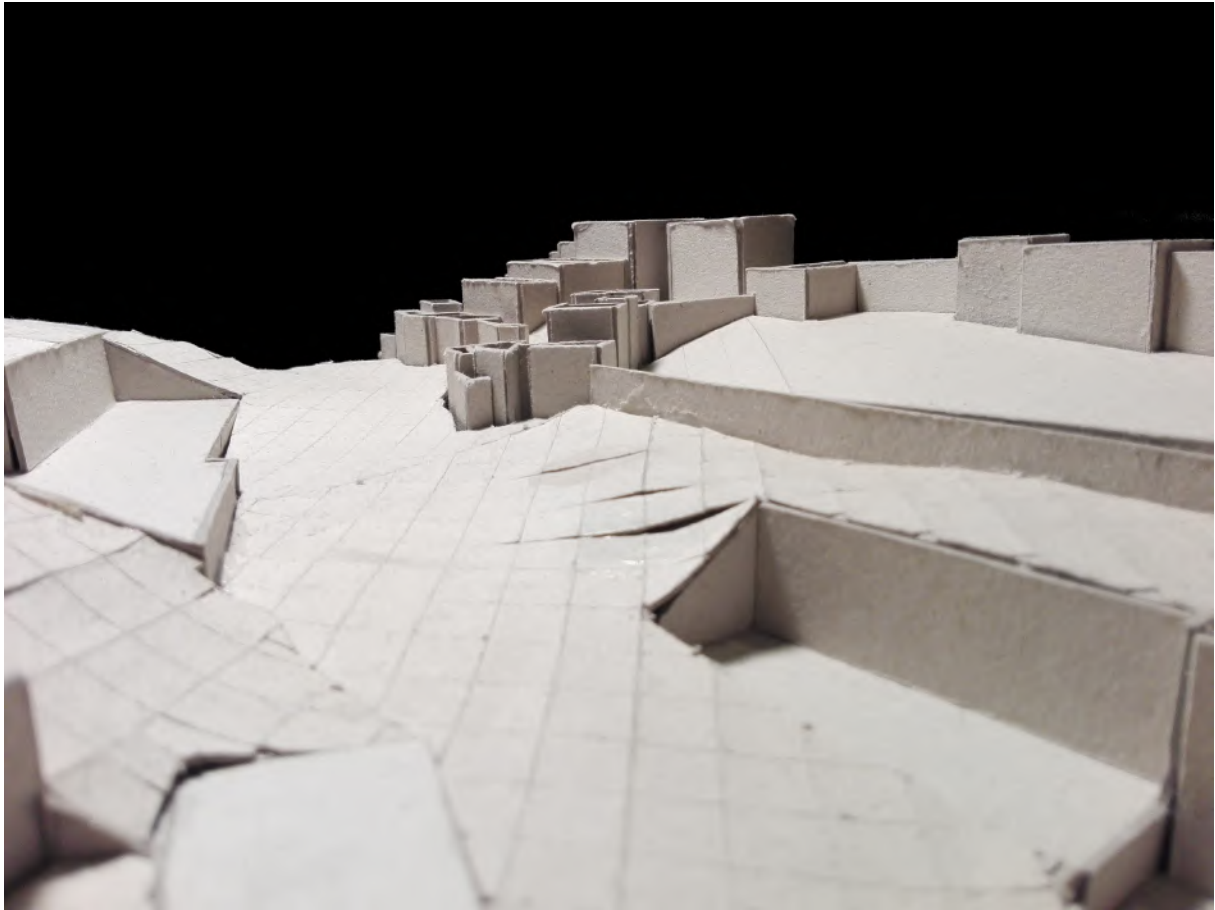








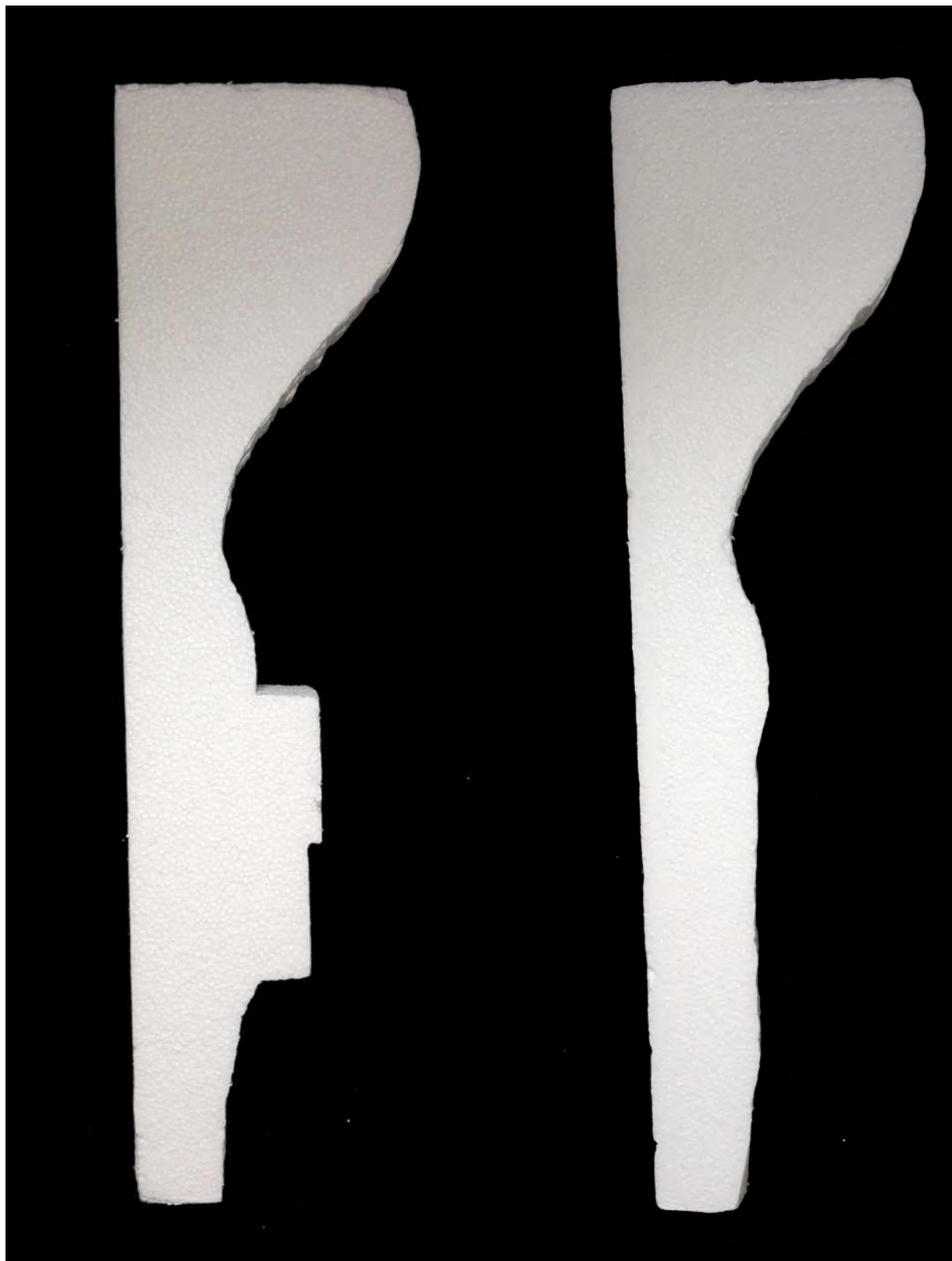


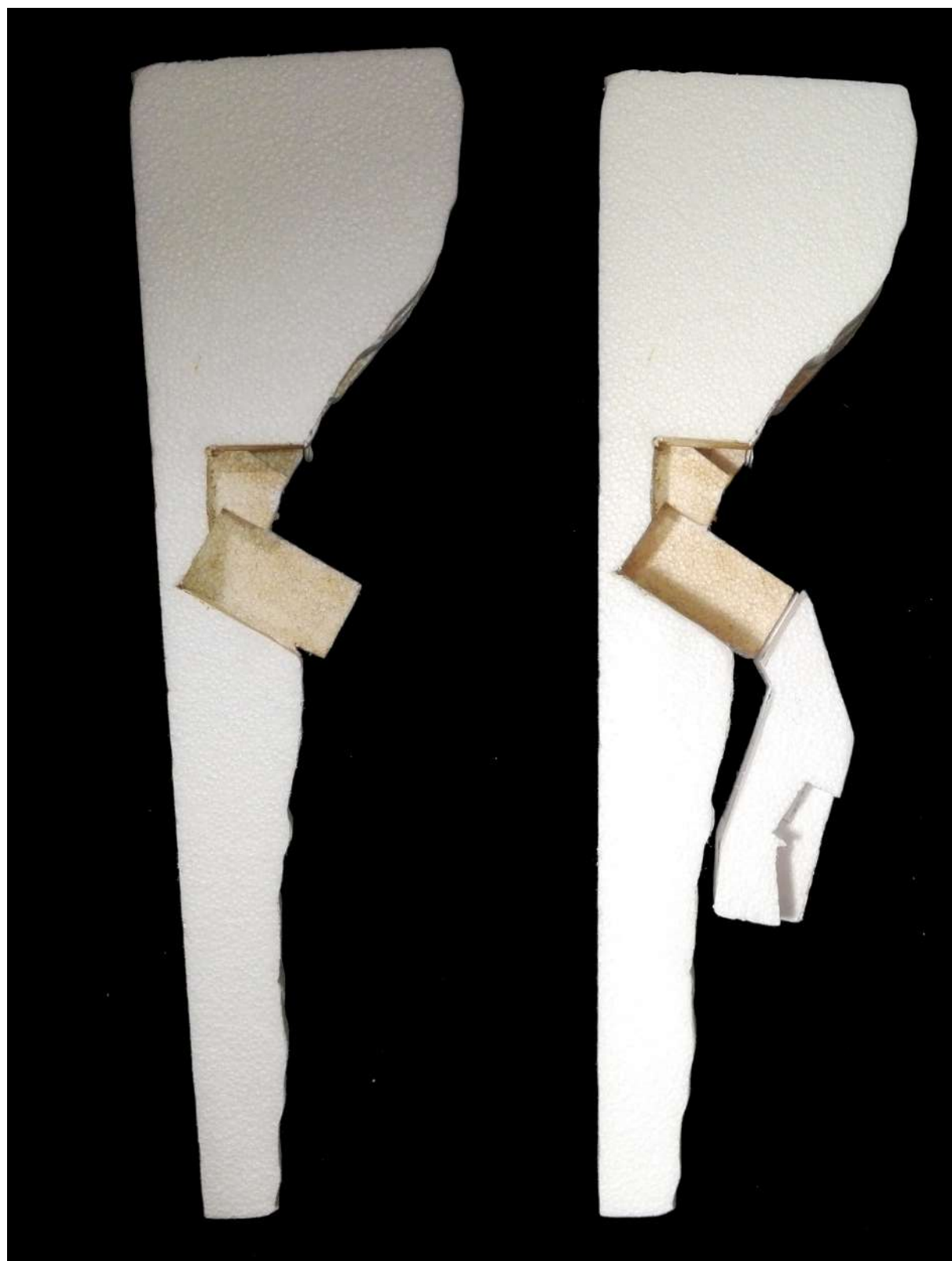






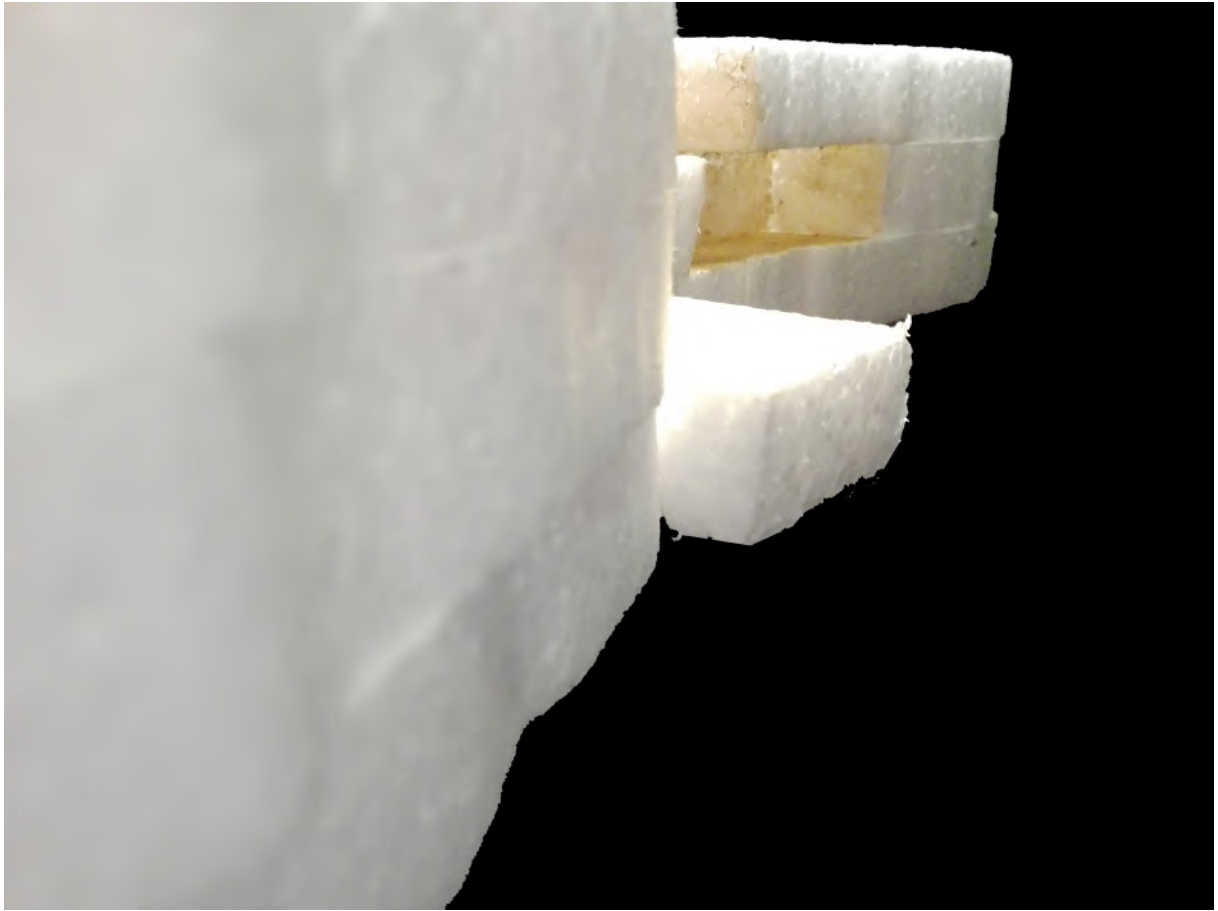


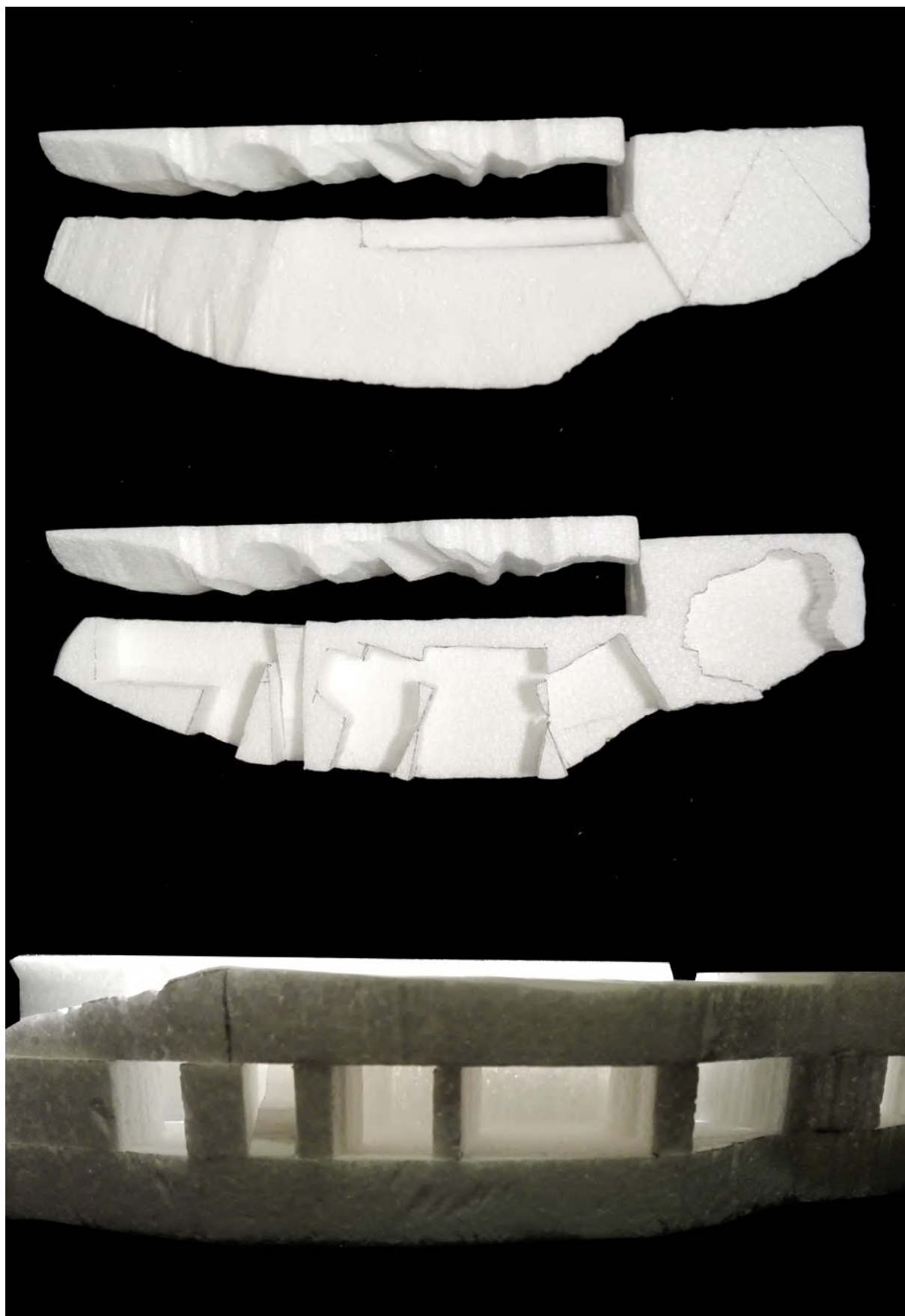




## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO

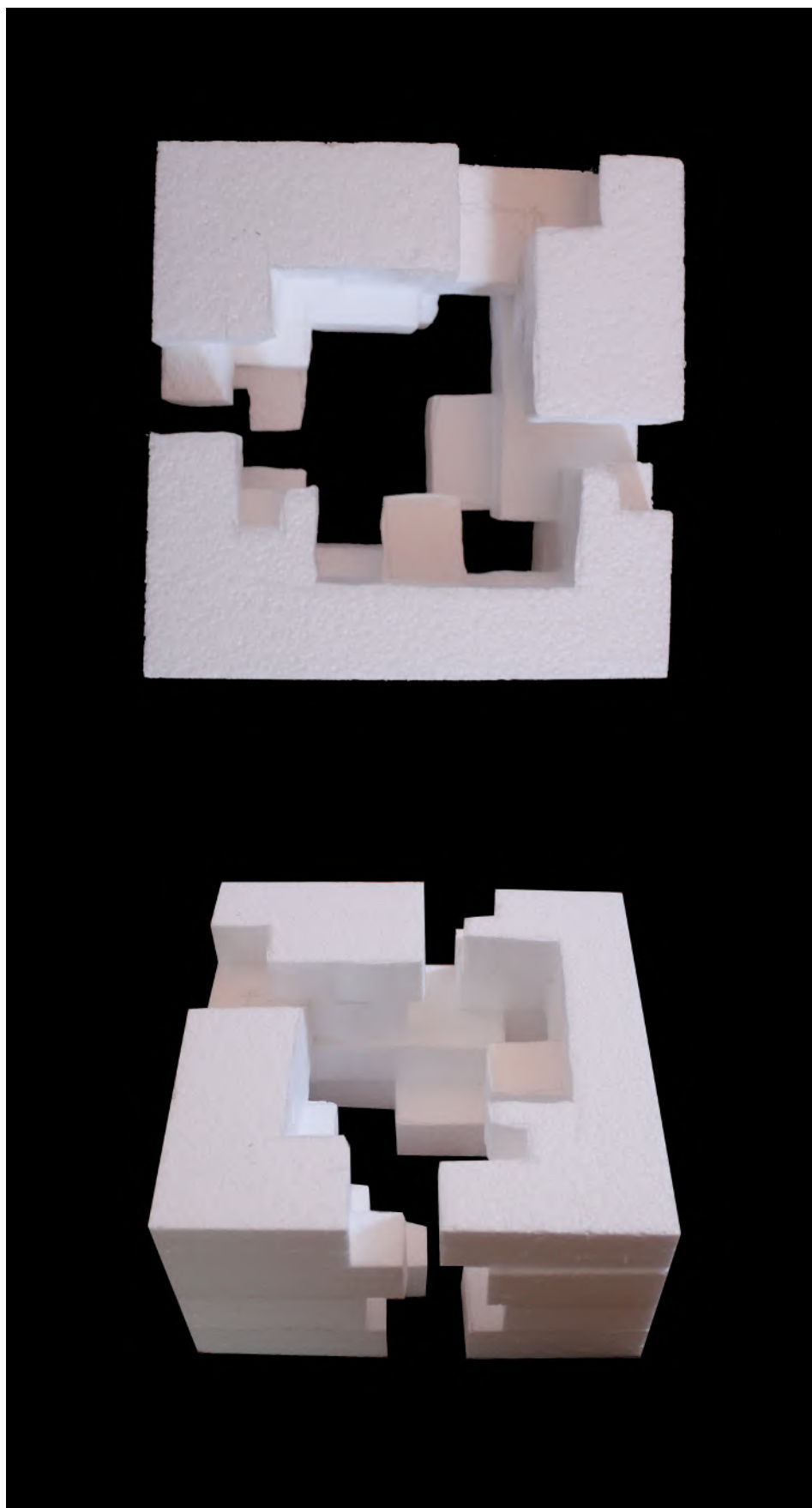




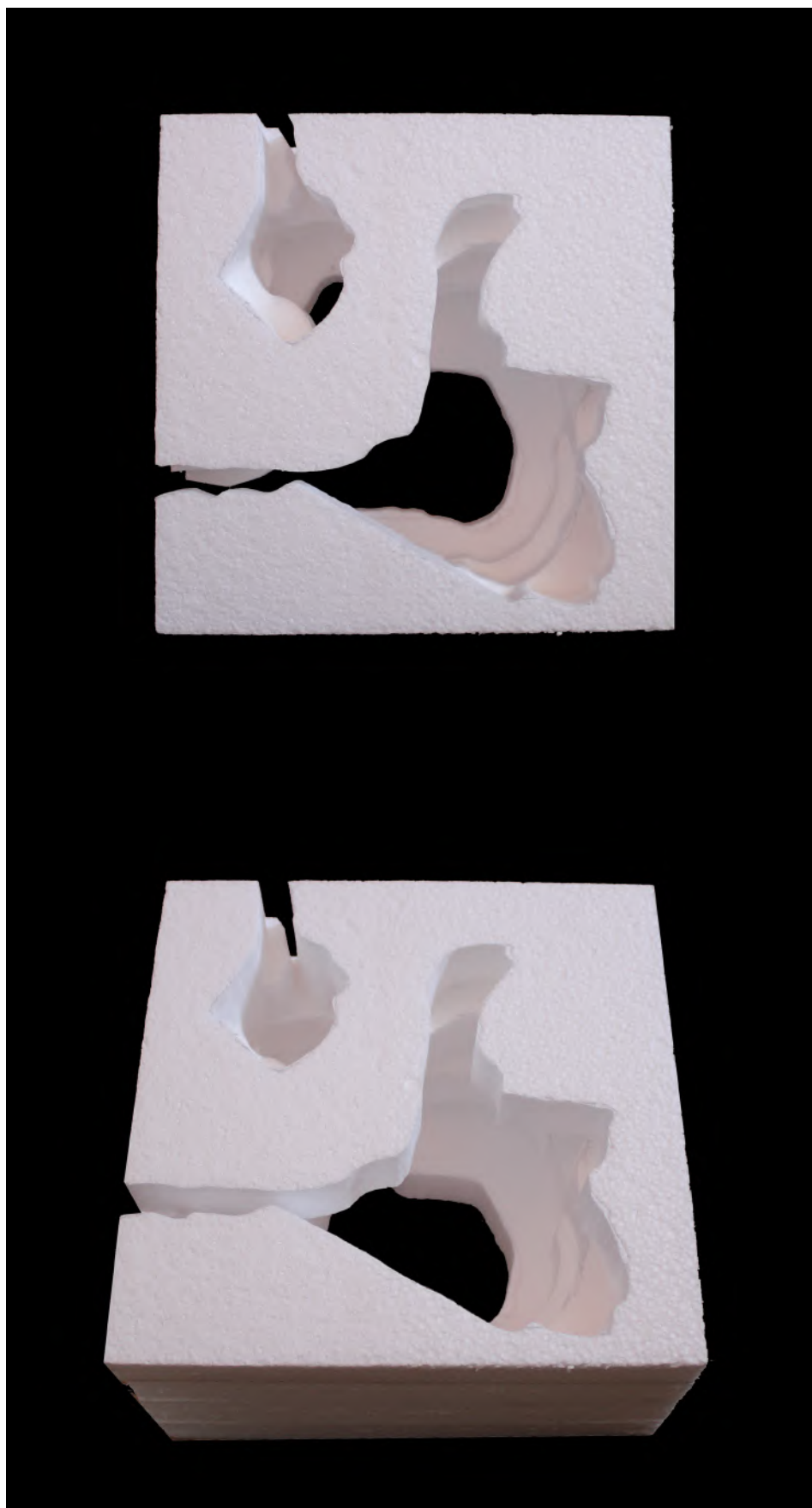


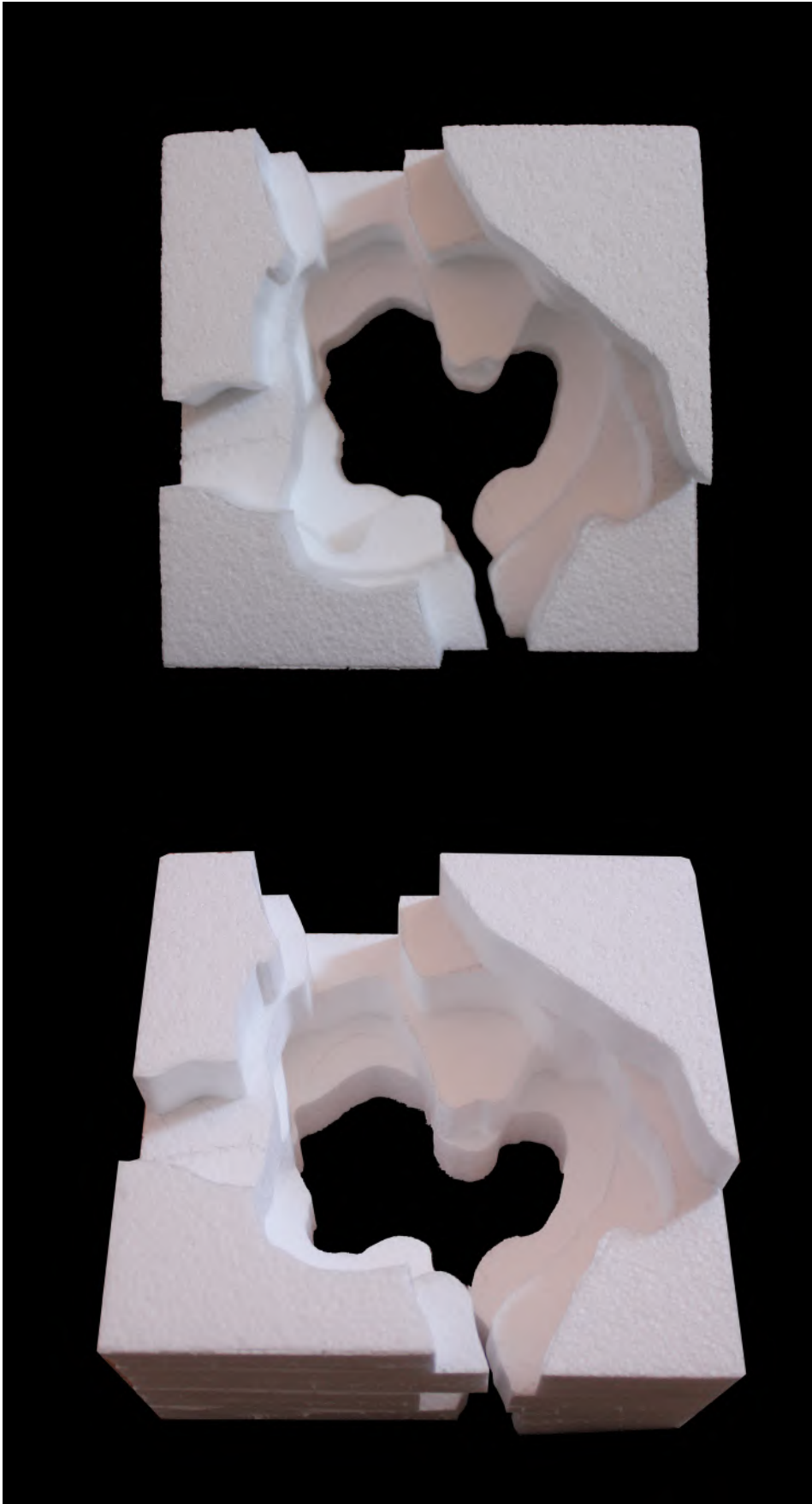




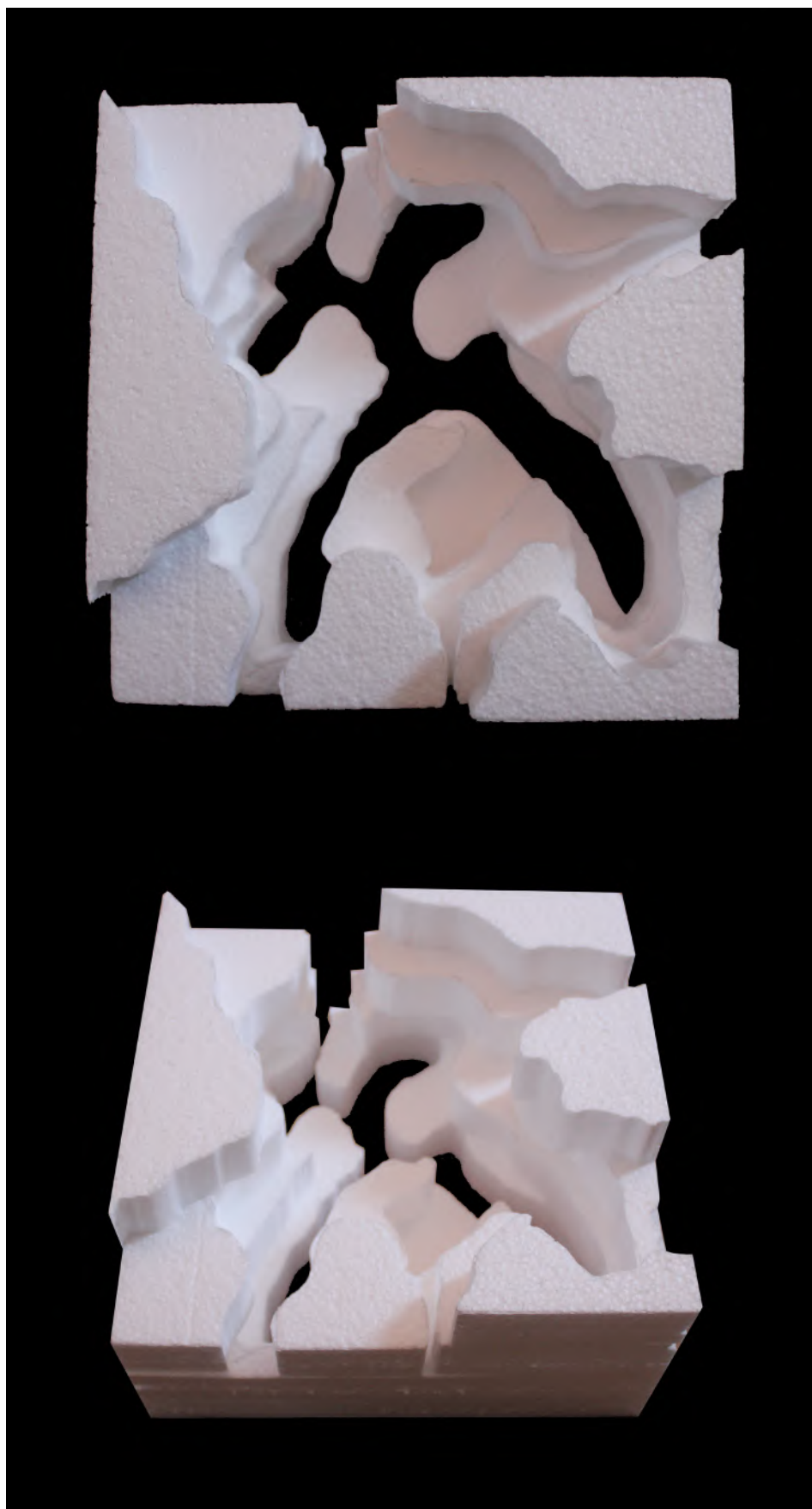




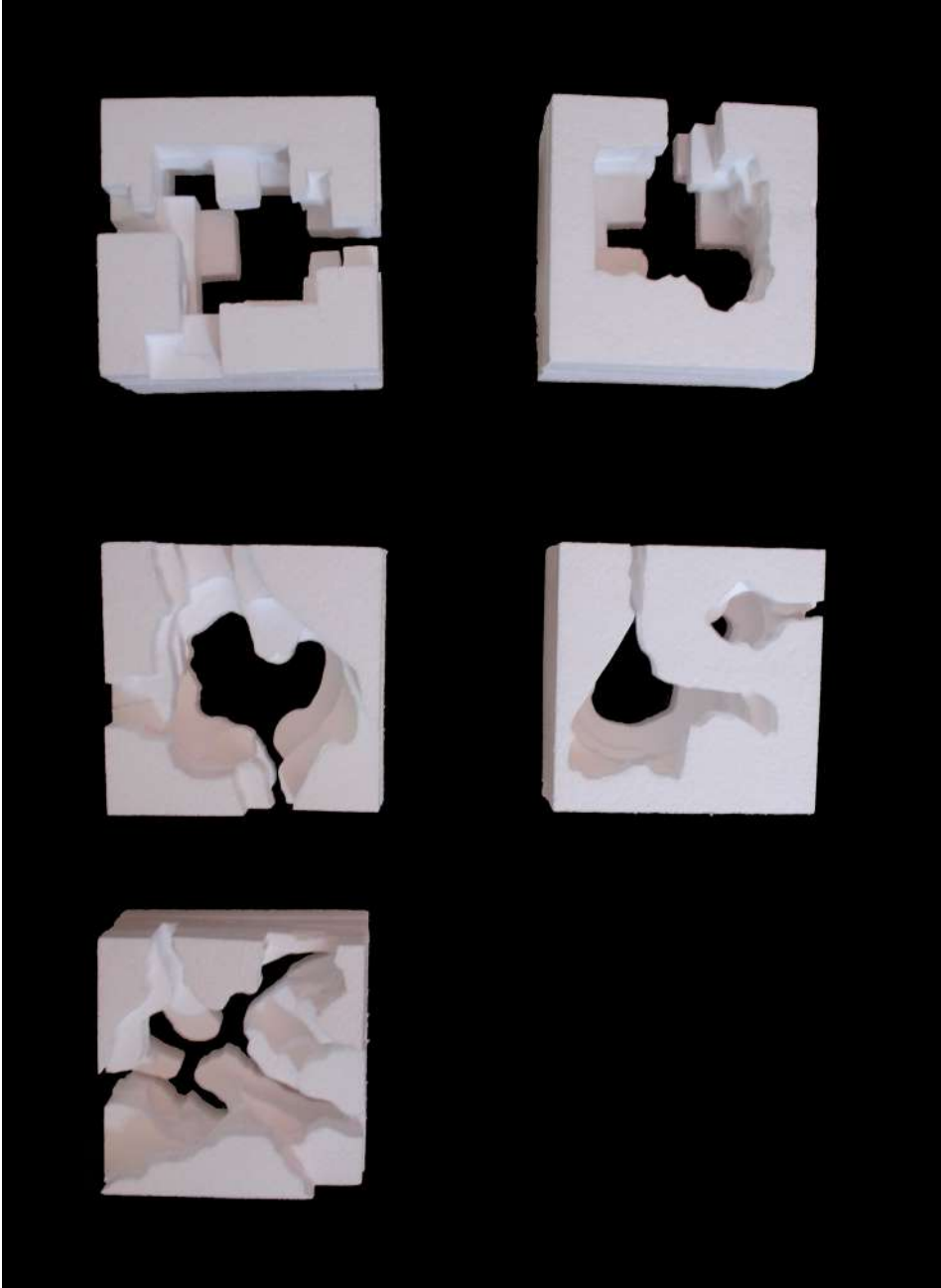




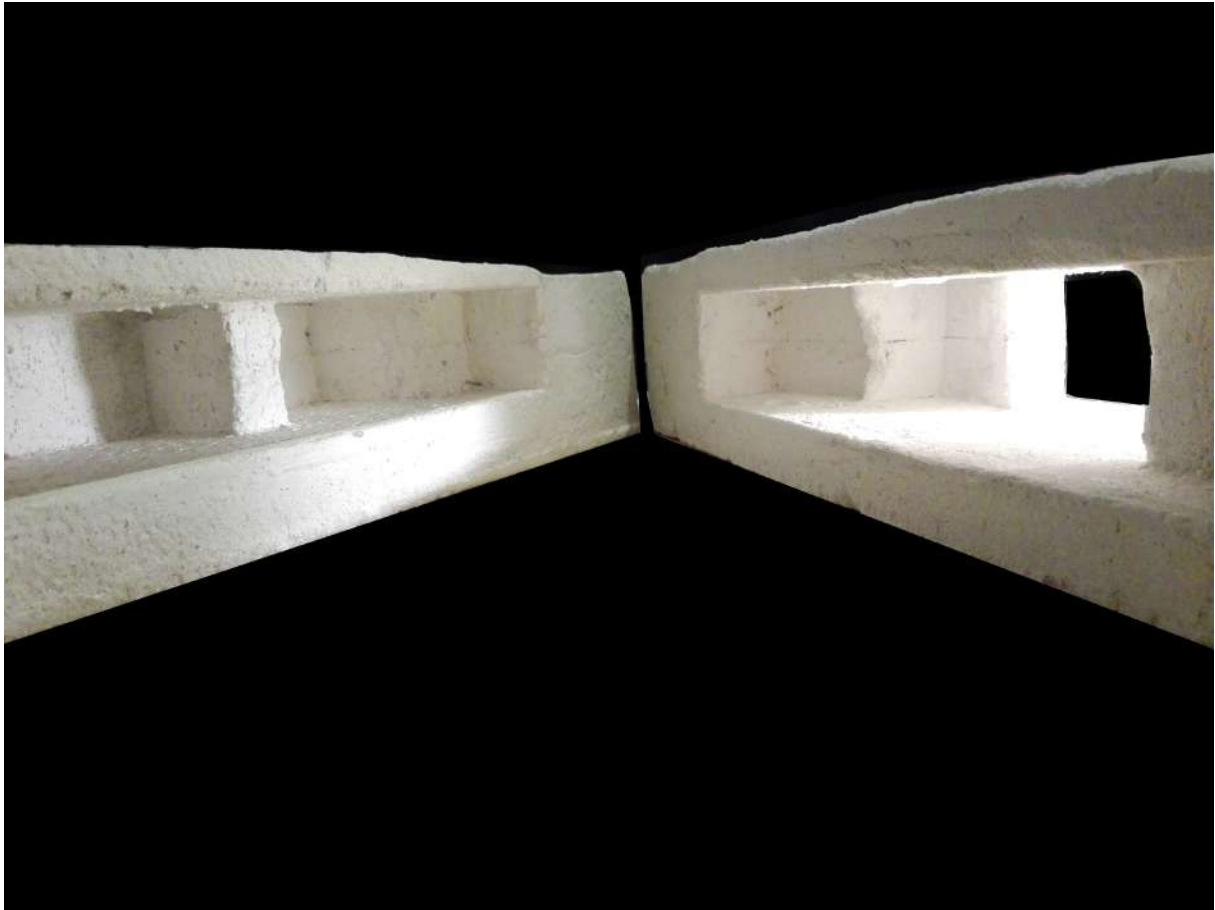












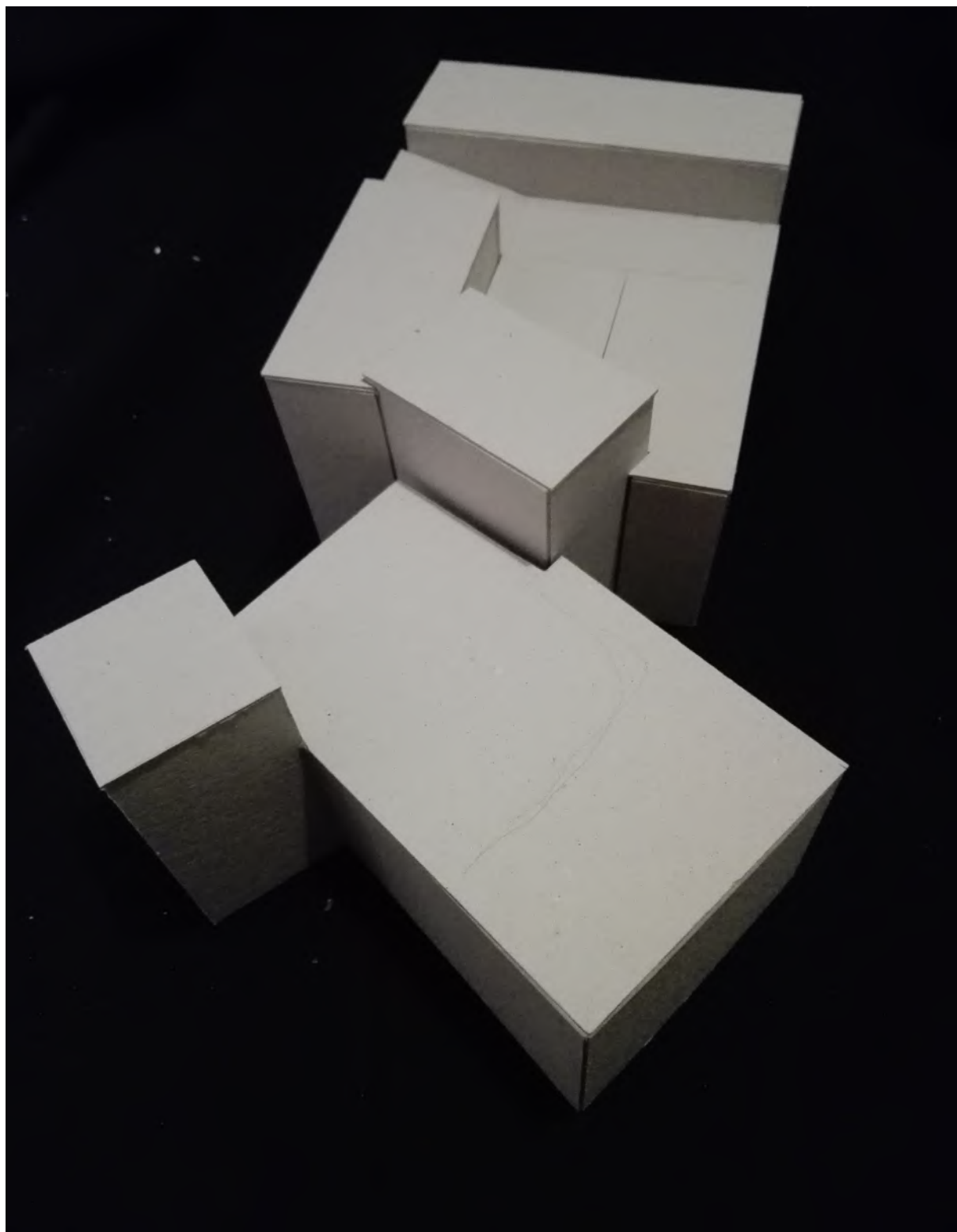








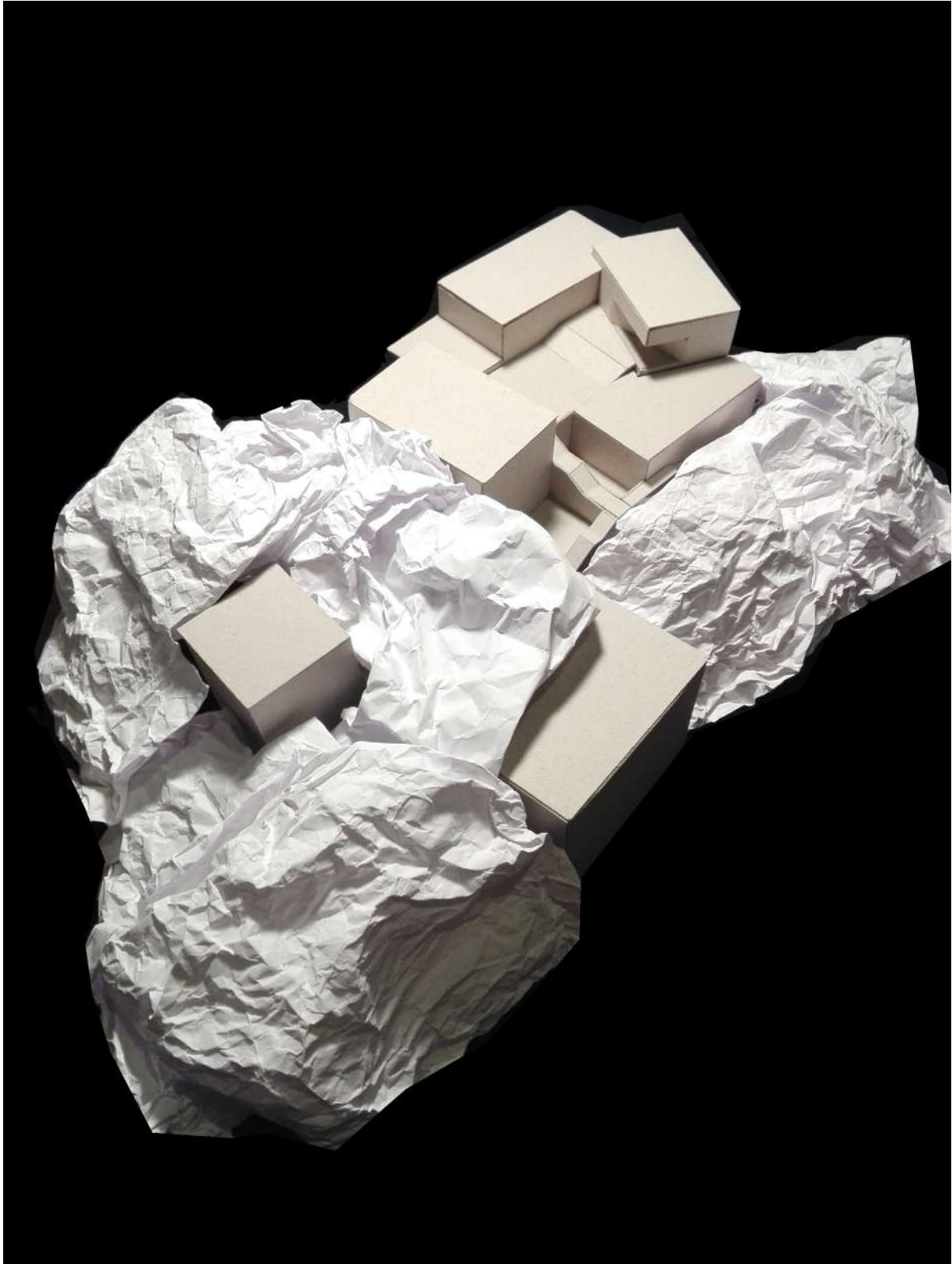






## A CONCRETIZAÇÃO CENOGRÁFICA NO VAZIO







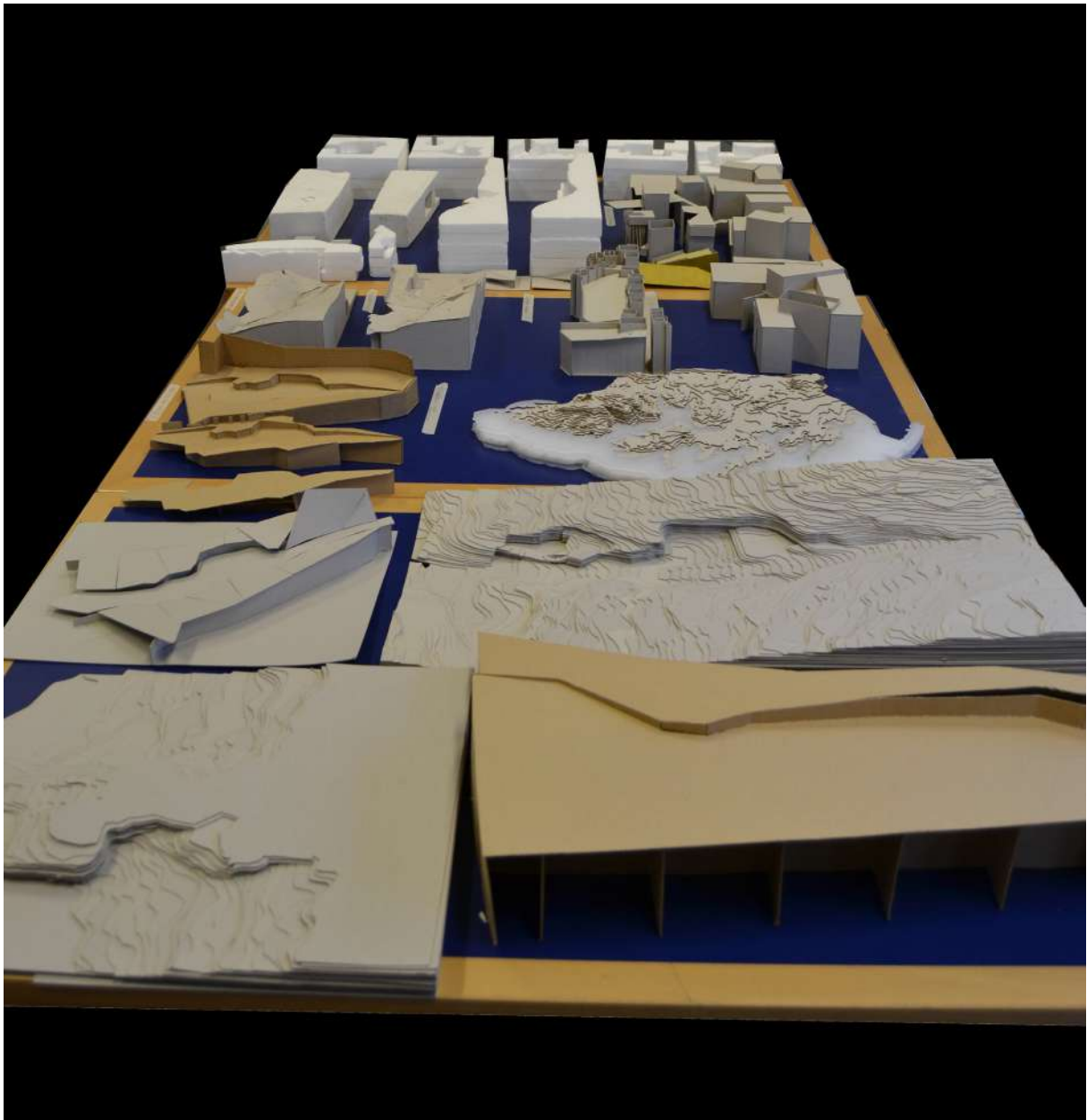










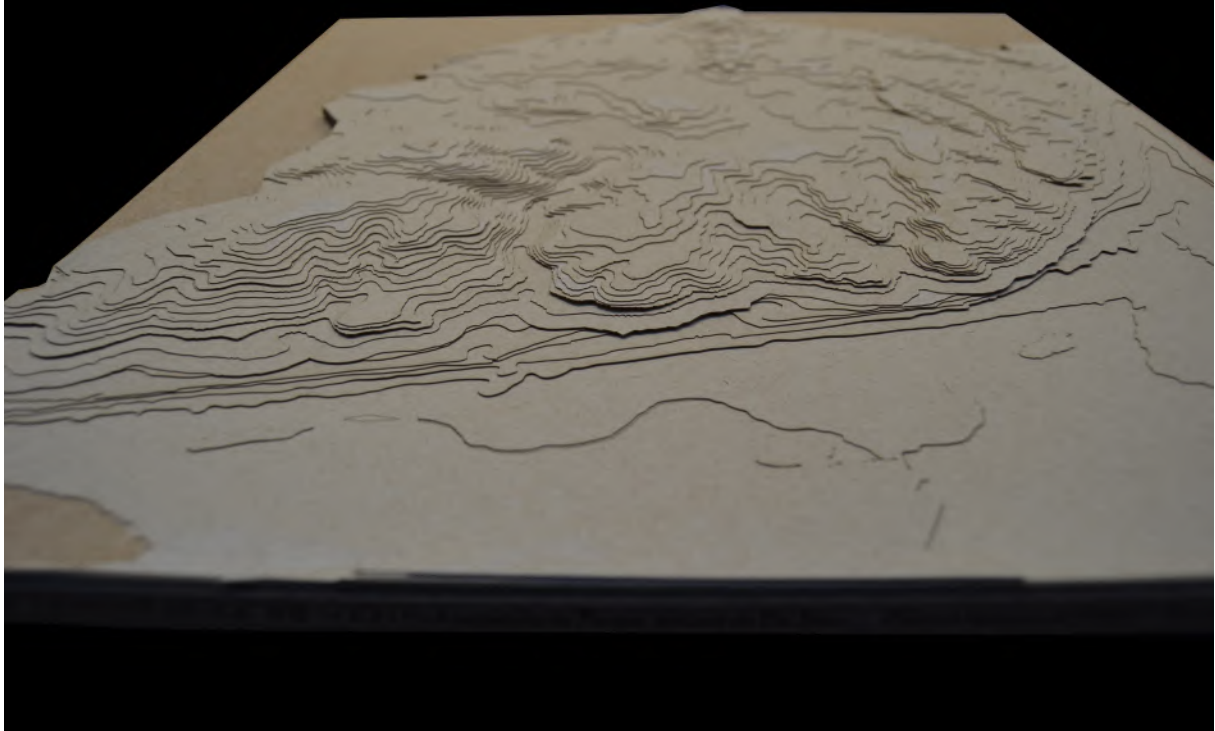




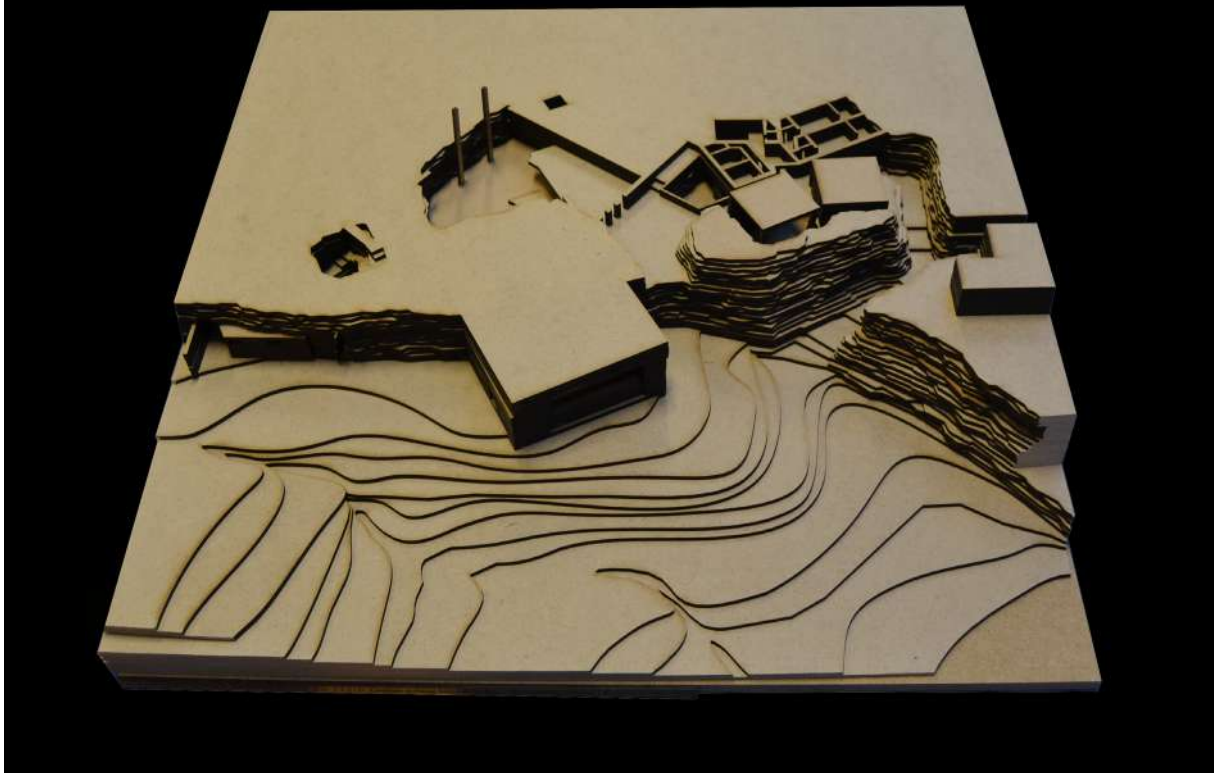


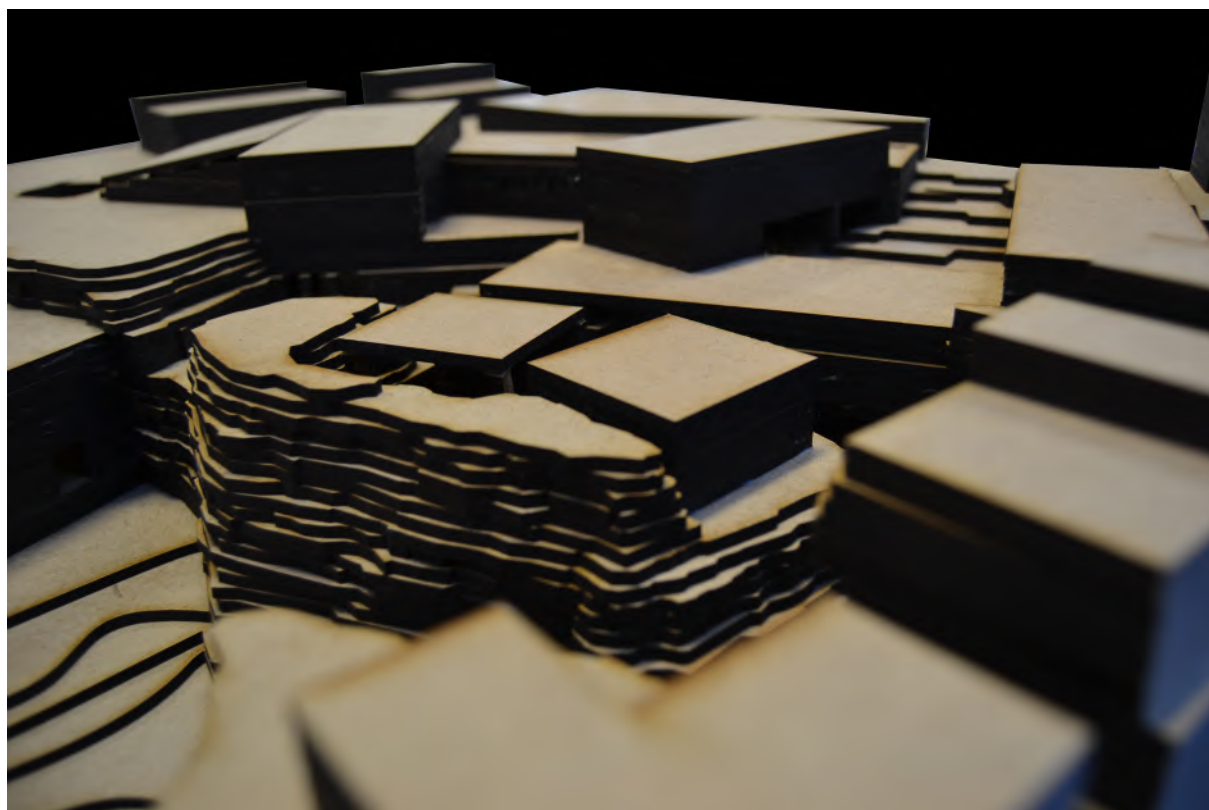
Maquetes de Apresentação Final



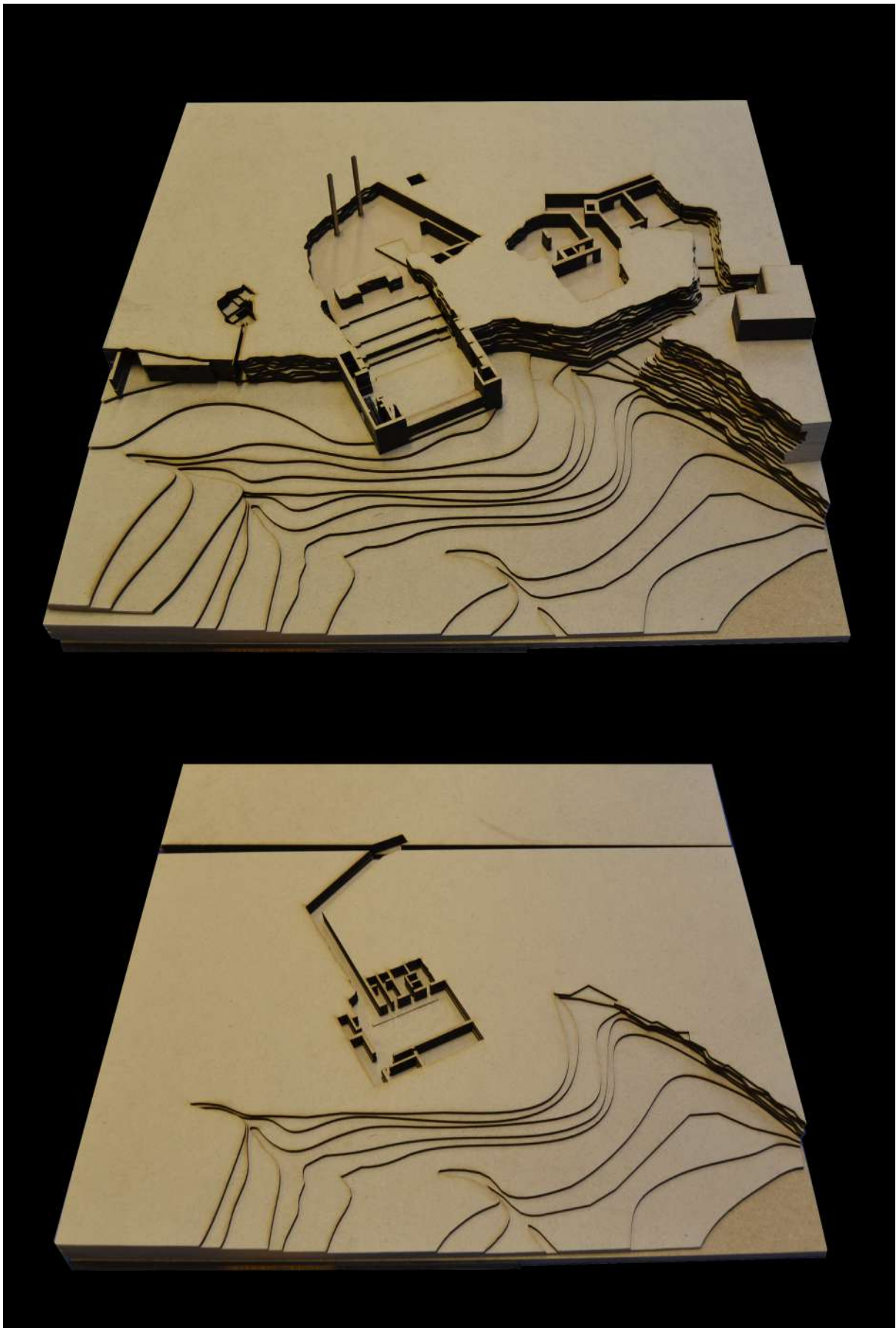


































Painéis de Apresentação Final